



**Instituto de Letras**  
**Departamento de Teoria Literária e Literaturas**  
**Bacharelado em Letras/Francês**  
**Monografia em Literatura**

PEDRO HENRIQUE DE SOUZA  
09/0030826

**A MULHER NO TEATRO: A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM *ESCOLA DE MULHERES* DE MOLIÈRE**

**ORIENTADORA PROFESSORA DOUTORA JUNIA REGINA DE FARIA  
BARRETO**

Brasília – DF

1º/2013



**Instituto de Letras**  
**Departamento de Teoria Literária e Literaturas**  
**Bacharelado em Letras/Francês**  
**Monografia em Literatura**

PEDRO HENRIQUE DE SOUZA  
09/0030826

**A MULHER NO TEATRO: A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM *ESCOLA DE MULHERES* DE MOLIÈRE**

Monografia apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção de menção na disciplina estágio em bacharel.

Orientadora: Profª Drª Junia Regina De Faria Barreto

Brasília – DF

1º/2013



**Instituto de Letras**  
**Departamento de Teoria Literária e Literaturas**  
**Bacharelado em Letras/Francês**  
**Monografia em Literatura**

PEDRO HENRIQUE DE SOUZA  
09/0030826

**A MULHER NO TEATRO: A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM *ESCOLA DE MULHERES* DE MOLIÈRE**

Monografia apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção de menção na disciplina estágio em bacharel.

Brasília, DF 24 de julho de 2013

**Banca Examinadora**

---

Profª Drª Junia Regina de Faria Barreto TEL/UnB (presidente)

---

Profª Drª Adriana Santos Corrêa LET/UnB

---

Profª Drª Maria da Glória Magalhães dos Reis LET/UnB

## AGRADECIMENTOS

Ao departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília por me proporcionar a oportunidade de realizar meu projeto.

À minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Junia Regina de Faria Barreto, por seu esforço em ajudar-me a superar os muitos desafios encontrados na realização deste trabalho e por ter me introduzido no mundo da pesquisa.

Às professoras Dr<sup>a</sup> *Adriana Santos Corrêa* e Dr<sup>a</sup> *Maria da Glória Magalhães* dos Reis que aceitaram participar da minha banca, contribuindo para o aperfeiçoamento da minha pesquisa.

À minha família que me apoiou durante toda a minha graduação e em especial à minha mãe, pois sua presença e apoio foram fundamentais para a realização desta conquista.

Às minhas amigas Anne Dias, Juliana Freitas e Thaynan Moraes que me ajudaram, enormemente, em um período de incertezas e turbulências. Meus mais sinceros agradecimentos.

E minha gratidão aos demais colegas que de, alguma forma, me auxiliaram no desenvolvimento desta pesquisa.

## Resumo

Este estudo trabalhou a representação feminina no contexto teatral do Renascimento ao século XVII e em particular na peça, *Escola de mulheres* de Molière. Traçando-se um paralelo entre dominação e subjugação e partindo de estudos sobre a sociedade do século XVII, foi-se discutido a relação entre a movimentação feminina e a defesa pelo modelo paternalista tradicional da sociedade. Isto posto, se estudou as estruturas político-sociais da época, obtendo-se assim, ferramentas para atestar sobre a inovação de *Escola de Mulheres* e, conseqüentemente, da produção dramatúrgica de Molière em prol da libertação da mulher. Pois ao se analisar a representação feminina em sua peça, tornou-se evidente a inovação da problemática discutida, o direito da mulher à educação e à livre escolha do parceiro.

**Palavras-chave:** representação, feminina, teatro, *Escola de mulheres*, Molière

## Résumé

Cette étude a travaillé la représentation féminine dans le contexte théâtral de la Renaissance au XVII<sup>e</sup> siècle et en particulier dans la pièce *École des femmes* de Molière. En établissant un parallèle entre domination et la soumission et à partir d'études sur la société du XVII<sup>e</sup> siècle, il a été discuté la relation entre le mouvement féminin et la défense du traditionnel modèle paternaliste de la société. Cela dit, on a étudié les structures politiques et sociales de l'époque, afin d'obtenir des outils pour témoigner de l'innovation de *L'École des femmes* et, par conséquent, la production dramaturgique de Molière pour la libération des femmes. Lorsqu'on analyse la représentation féminine dans sa pièce, il est devenu évident la nouveauté du thème travaillé, le droit des femmes à l'éducation et au libre choix de partenaire.

**Mots-clés:** représentation, féminine, théâtre, *L'Écoles des femmes*, Molière.

## Sumario

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO 1. A MULHER E O SÉCULO XVII .....</b>	<b>11</b>
1.1. OS SALÕES E A PRECIOSIDADE.....	12
1.2. SCUDÉRY E O PAPEL DAS MULHERES.....	14
1.3. MADAME DE LAFAYETTE E A PRINCESA DE CLÈVES .....	17
<b>CAPÍTULO 2. A MULHER NO TEATRO EUROPEU .....</b>	<b>19</b>
2.1. TEATRO RENASCENTISTA INGLÊS .....	20
2.1.2. A BOA ESPOSA .....	20
2.1.3. MIMETIZAÇÃO DA MULHER .....	23
2.1.4. APHRA BEHN E O DISCURSO FEMININO .....	24
2.2. A COMMEDIA DELL'ARTE .....	27
2.2.1. OS PERSONAGENS .....	28
2.2.2. ISABELLA ANDREINI.....	29
2.3. O TEATRO FRANCÊS .....	30
2.3.1. BARROCO E CLASSICISMO .....	31
2.3.2. ARMANDE BÉJART .....	32
2.3.3. MOLIÈRE .....	35
<b>CAPÍTULO 3. ESCOLA DE MULHERES E A DEFESA DA MULHER .....</b>	<b>38</b>
3.1. OBJETIFICAÇÃO E DOMINAÇÃO DA MULHER.....	38
3.2. A CRÍTICA À IGNORÂNCIA FEMININA E A DEFESA À INSTRUÇÃO .....	42
3.3. INÊS, ARNOLFO E SUAS TRANSFORMAÇÕES .....	47

**CONCLUSÃO ..... 53**

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ..... 55**



# INTRODUÇÃO

Uma representação significa o que está presente no espírito; esta presença pode ser mais ou menos adequada à realidade da coisa ou da pessoa representada, pode ir até a deformação figurada desta realidade e confundir-se, então, com uma produção puramente imaginária, fantasmagórica. O ser representado é sempre segundo, mediatizado relativamente ao sujeito que é a sede da representação.

Assim, pode dizer-se que a mulher é um objecto de representação constituído por um outro sujeito, diferente do seu, que se coloca no seu lugar, o sujeito masculino (CRAMPE-CASNABET, 1991, p. 370).<sup>1</sup>

Desde a Grécia antiga, passando-se por Roma até se chegar ao século XVII, a figura feminina esteve refém de um sistema controlador e patriarcal, no qual sua representação e reconhecimento estavam subjulgados à figura do homem. Impedidas de participar da vida intelectual e política, as mulheres eram constantemente percebidas, aos olhos da norma social, como criaturas subservientes e inferiores.

Durante o século XVII francês, conhecido como “Grand Siècle”, a mulher experimenta um período de transformações na relação dos gêneros. Reprimida, inferiorizada e desprezada, a mulher começa a almejar melhores condições em diferentes áreas e, assim, movimentos de origem feminina surgem em alguns países da Europa. Surge o Preciosismo que se destaca como forma de reação à rusticidade masculina e aos valores excludentes do período, repercutindo no domínio das letras e das artes.

Apesar do ambiente de dominação masculina no qual estavam imersas, posições e atitudes transgressoras e progressistas foram adotadas e defendidas por muitas mulheres e alguns de seus contemporâneos.

No campo da dramaturgia francesa, Molière vai se destacar com suas comédias e colocará em cena, por vezes de forma caricata, mas pertinente, as mazelas e contradições da sociedade. E será em sua peça *Escola de mulheres* que o autor se posicionará contrariamente à inferiorização feminina e

---

<sup>1</sup> Crampe-Casnabet, Michèle. A Mulher no Pensamento Filosófico do Século XVIII. In: Duby, Georges; Perrot, Michelle. *Historia das Mulheres – Do Renascimento à Idade Moderna*. Porto: Edições Afrontamento. 1991, p. 370-407.

expressará o anseio por mudanças e diálogo entre os gêneros, o que era defendido por intelectuais femininas na época. Intelectuais essas, desprezadas, criticadas e censuradas por seus pares do sexo masculino:

“Antes da escrita, a palavra; antes da criação, a conversão”, escreve Claude Dulong a propósito dos salões e das Preciosas. Há qualquer coisa de patético em constatar que uma mulher interessada pelas coisas do mundo tem primeiro de se afirmar conversando, antes mesmo de escrever ou criar, espaços que lhe não são reconhecidos, quando não interditos. Pensar, dizer que se pensa, é entrar em dissidência; para se instruir, há que usar de manha; para falar há que associar-se e lutar contra a troça masculina [...]; para escrever há de permanecer anônima; para viver feliz há que ler e aliar-se a outras para convencer o homem de que sua grosseria não é suportável. E se nos admiramos que – salvo exceções – os seus escritos nunca tenham igualado as suas ambições, é muito simplesmente porque não pensamos até que ponto lhes era necessário roubar esse espaço da escrita, correndo o risco de, com isso, perderem a honra (FARGE; DAVIS, 1991, p.459).<sup>2</sup>

Esta pesquisa tem por objetivo examinar a representação da figura feminina nesse importante contexto transformador do Preciosismo francês, a partir do principal gênero literário e de divertimento do período – o teatro, focando na criação de Molière, *Escola de mulheres*, peça na qual ele advogará pela educação feminina sem renunciar ao riso franco. À vista disso, este trabalho será dividido em três grandes partes. Em um primeiro momento será apresentada a situação da mulher e da intelectual francesa no século XVII. Em seguida, será abordado o teatro na Inglaterra, na Itália e na França, com o objetivo de investigar a representação da mulher em suas dramaturgias, assim como a atuação feminina em seus palcos e cenas. E no terceiro momento, será realizada uma análise da peça de Molière, *Escola de mulheres*, com a finalidade de demonstrar o engajamento do autor com a causa feminina.

---

<sup>2</sup> Farge, Davis. Introdução. In: Duby, Georges; Perrot, Michelle. *Historia das Mulheres – Do Renascimento à Idade Moderna*. Porto: Edições Afrontamento. 1991, p. 359-365.

## CAPÍTULO 1. A MULHER E O SÉCULO XVII

Na Renascença se contemplou posicionamentos que evocavam representações positivas das mulheres enquanto seres dotados de inteligência. Arioste, por exemplo, nas 24 “stances”<sup>3</sup> que compõem o início do canto 37 de *Roland Furieux* faz uma defesa da figura feminina. Haase-Dubosc faz uma análise deste discurso em seu artigo *Intellectuelles, femmes d'esprit et femmes savantes au XVII siècle*<sup>4</sup>.

O narrador transpassa o discurso combinado, aquele da defesa das mulheres contra os ataques dos homens e a celebração de suas ações na esfera política, discurso cujo objetivo é de persuadir o público masculino a reconsiderar sua opinião sobre o sexo: ele atribui às mulheres o desejo de obter a glória, isto é, que elas próprias possam escrever. Ele lhes aconselha a romper a relação de dependência que as liga aos escritores masculinos e as aconselha a assumir a responsabilidade por sua reputação escrevendo grandes obras que serão lidas no futuro [...].<sup>5</sup>

Em um sistema que a mulher é colocada em uma posição de subserviência em relação à figura masculina, no qual a sua capacidade intelectual não é reconhecida frente aos seus iguais do sexo masculino, surge, no século XVII, um movimento originalmente feminino que buscará por seu lugar e reconhecimento dentro de uma sociedade modelada pela soberania masculina e vassalagem feminina.

Para que as mulheres fossem capazes de integrar a vida cultural, política e intelectual, enquanto sujeitos representativos, fazia-se necessário estruturar uma movimentação nesta direção.

---

<sup>3</sup> Posições

<sup>4</sup> Intelectuais, mulheres pensantes e mulheres eruditas no século XVII.

<sup>5</sup> Tradução nossa. No original: « Le narrateur dépasse le discours convenu de l'époque, celui de la défense des femmes contre les attaques des hommes et de la célébration de leurs actions dans la sphère politique, discours dont le but est de persuader un auditoire masculin de revoir son opinion du Sexe : il attribue aux femmes le désir d'obtenir la gloire, c'est-à-dire d'écrire elles-mêmes. Il leur conseille de rompre la relation de dépendance qui les lie aux écrivains masculins et leur conseille de prendre en charge leur réputation en écrivant de grandes œuvres qui seront lues dans l'avenir[...] » (Haase-Dubosc, 2001, p. 3).

Foi assim que mulheres em posição de destaque na sociedade passaram a comandar os chamados salões, recepcionando em suas elegantes habitações os intelectuais da época.

## **1.1. OS SALÕES E A PRECIOSIDADE**

Será no âmbito dos salões do século XVII, espaço multifacetado, no qual homens, bem como mulheres cultas, farão da arte, literatura, política, filosofia, entre outros domínios, objetos de discussões e debates que possibilitarão a inserção das mulheres na vida intelectual francesa (Hasse-Dubosc, 2001).

Nesses salões alguns assuntos polêmicos também eram discutidos, como aqueles que contemplavam gêneros literários marginalizados e/ou considerados menores em comparação ao cânone da época.

No mesmo período surge na França um tipo de literatura, intitulada posteriormente de “literatura mundana”, que englobava o conjunto da produção literária advindo de práticas culturais das elites sociais da época, que estabeleciam valores estéticos e morais como estruturas de sociabilidade e de seu próprio reconhecimento (BARRETO, 2011, p. 204).

Segundo Barreto (2011, p. 204) será nesse contexto que um movimento de caráter aristocrático, feminino e intelectual surgirá nos salões franceses, entre os anos 50 e 60 do século XVII. Tal movimento é uma reação contra a incivilidade, a grosseria e os maus modos dos senhores da época. Denominado como Preciosismo, o movimento faz a defesa de novos valores, tais quais a generosidade, o “savoir-vivre”<sup>6</sup> e também a galanteria. A sociabilidade é nele codificada ao extremo, chegando-se a legislar o social, o linguístico e até mesmo os sentimentos humanos (BARRETO, 2011). Essa corrente desempenhará um papel importantíssimo no contexto político-social feminino no âmbito privado, mas também enquanto autoras e pensadoras. O Preciosismo é, então, um dos grandes acontecimentos literários do século XVII (BARRETO, 2011).

---

<sup>6</sup> Saber viver

As responsáveis por esses salões eram conhecidas como preciosas e foram elas as representantes do movimento literário. Possuíam grande influência na corte francesa e, provavelmente se valendo de tal status trabalhavam na direção da defesa da mulher e reivindicaram posições favoráveis em relação à questão feminina. Defenderam a livre escolha do parceiro no casamento e o direito ao divórcio, lutaram também por sua inserção e seu espaço no campo literário e no domínio das artes.

Logo:

O preciosismo caracteriza-se então como fenômeno sociocultural, mas constitui-se também enquanto categoria literária e estética, marcado pelo desejo de se distinguir pela pureza da linguagem [...]. Esse novo modelo cultural exprime uma mentalidade que redefine o estatuto da mulher e o conjunto de relações entre os sexos [...] (BARRETO, 2011, p. 206).

No desenvolvimento da sociedade do século XVII, os salões exerceram um papel importantíssimo, seja no campo intelectual, seja no campo político. Os salões proporcionaram uma grande difusão de conhecimentos e um pluralismo de ideias, que propiciaram os meios necessários para a inserção das mulheres em um domínio, até então, de predominância masculina. Assim sendo, uma reação feminina se tornou possível em relação às concepções de exclusão em voga na época.

Hasse-Dubosc (2001) cita alguns nomes importantes dentre as preciosas da época que auxiliaram na propagação e no desenvolvimento de um maior engajamento feminino no campo intelectual. Pode-se evocar nomes como Madame de la Sablière que em seu salão fez da filosofia e das ciências os assuntos dos debates. No salão de Madame de Loges, política e religião eram os temas mais discutidos. No famoso salão azul de Madame de Rambouillet, a literatura e a língua francesa eram as protagonistas das discussões dos intelectuais que o frequentavam. E no salão de Madame de Sablé, tentava-se compreender o coração humano e também seus sentimentos.

Todas essas preciosas tiveram grande importância no acesso das mulheres ao campo literário, na formação de uma literatura eminentemente feminina, assim como na inserção da mulher na vida intelectual e artística.

Entre elas, Madeleine de Scudéry foi a preciosa de maior destaque em seu tempo, escrevendo ensaios e romances e alcançando sucesso ao idealizar um verdadeiro manual da sociedade elegante.

## 1.2. SCUDÉRY E O PAPEL DAS MULHERES

Em 1653, Madeleine de Scudéry, primeira mulher a receber o prêmio de eloquência da Academia francesa, escreve a *Carte de Tendre*<sup>7</sup>, na qual propõe uma espécie de contrato entre mulheres e homens, que abandonariam o modelo tradicional de casamento, o qual Scudéry considerava como um sistema de exploração das mulheres pelos homens. A partir de sua proposta, o casamento se configuraria como uma “ética pessoal e não mais a política do príncipe que dá as direções no Mapa, seus valores normativos ou sua racionalidade”.<sup>8</sup>

Posicionamento igualmente encontrado em *Artamène ou le grand Cyrus*, em que a autora escreve violentamente contra o casamento

Mademoiselle de Scudéry atribui bastante importância à questão feminina em sua obra literária, na qual retratou a figura feminina como capaz, criativa e apta para escrever e ser lida.

É necessário, Erienne, suplantar hoje em sua alma, aquela desconfiança de si mesma e aquela falsa vergonha que te impede de usar a sua mente para as coisas das quais é capaz.<sup>9</sup>

Percebe-se, nessa passagem, a inquietação de Sapho (nome que Scudéry adotará enquanto autora) diante da desconfiança feminina de suas próprias capacidades e do seu protagonismo intelectual, desconfiança esta a ser suplantada.

---

<sup>7</sup> “Mapa de proposta”

<sup>8</sup> Tradução nossa. No original: « [c]est l'éthique personnelle et non plus la politique du prince qui donne aux parcours sur la Carte leur valeur normative ou leur rationalité » (Filteau, *apud*, Haase-Dubosc, 2001, p. 8).

<sup>9</sup> Tradução nossa. No original: « Il faut, Erienne, il faut que je surmonte aujourd'hui dans votre âme, cette défiance de vous-même et cette fausse honte qui vous empêche d'employer votre esprit aux choses dont il est capable » (Scudéry, *apud*, Haase-Dubosc, 2001, p. 3-4).

Existiam na sociedade da época grupos mais conservadores que desejavam manter as mulheres ignorantes e objeto de propriedade de pais e maridos. Acreditavam que a beleza e os bons modos deveriam ser as únicas ocupações da mulher, pois a esperteza e o aprendizado convinhavam apenas à figura masculina.

Scudéry refutará tal concepção ao afirmar que: “Nós vemos todos os dias que a feiura encontra-se no nosso sexo e a estupidez no outro”.<sup>10</sup>

A inteligência, como a beleza não poderiam ser taxadas como características reservadas a um único sexo. Sapho, com bastante competência, tenta fazer a defesa das mulheres, visando sua emancipação frente a ignorância à qual estão submetidas.

Apesar das vozes em defesa, sua real inserção no meio intelectual francês estava longe de se efetivar. Mesmo com a presença de intelectuais que reconheciam a participação e a importância feminina no círculo letrado da corte, era raro encontrar homens que as considerassem como iguais, enquanto autoras e pensadoras.

Logo, fazia-se imperativo ser “modesta”, uma vez que esta “é uma qualidade feminina por excelência”<sup>11</sup>. Então, pode-se inferir que o reconhecimento dessas intelectuais estava condicionado a um papel discreto e que deveriam assumir.

A tradutora Anne Dacier<sup>12</sup> declarou que:

Nunca almejei esse saber que torna respeitável, eu me diverti ao ler ou escrever apenas quando para me descontraír das tarefas que as mulheres devem encarar como seu principal e indispensável dever.<sup>13</sup>

A decência feminina e sua “inferioridade” no campo intelectual eram então requisitos indispensáveis para que mulheres fossem aceitas e consideradas como seres pensantes.

---

<sup>10</sup> Tradução nossa. No original: « Nous voyons tous les jours que la laideur se trouve dans notre sexe et la stupidité dans l'autre » (Scudéry, *apud*, Haase-Dubosc, 2011, p. 4).

<sup>11</sup> Tradução nossa. No original: « est une qualité féminine par excellence » (Haase-Dubosc, 2001, p. 6)

<sup>12</sup> Foi uma célebre tradutora e filóloga que traduziu obras de Plauto, Terence e Homero.

<sup>13</sup> Tradução nossa. No original: « je n'ai jamais prétendu à ce savoir qui rend respectable, je ne me suis jamais amusée à lire ou à écrire que pour me délasser des occupations que les femmes doivent regarder comme leur principal et leur indispensable devoir » (Dacier, *apud*, Haase-Dubosc, 2001, p. 6).

Mesmo Mademoiselle de Scudéry, reconhecida como o maior nome do movimento precioso e por sua luta pelos direitos femininos, percebe os riscos de ser vista como uma “savante”<sup>14</sup> em sua época e diria que “deve-se fazer prova de saber viver”.<sup>15</sup>

Em uma carta de Mlle de Scudéry a Mlle Chalais, ela trata da ingenuidade de Françoise Diodée em recusar-se em participar do jogo das aparências, caracterizado pela omissão da figura feminina em relação ao sexo masculino. Mulheres autoras constantemente faziam uso de pseudônimos, ou mesmo, utilizavam o anonimato a fim de evitar serem expostas aos preconceitos e julgamentos da época. Outra opção bastante comum no período era creditar a obra a um parente do sexo masculino, pois esse era socialmente aceito e reconhecido. Logo, a preocupação de Sapho no que concerne à reação da esfera pública em relação a esta jovem moça torna-se justificada.

É uma jovem e bela senhorita, que nas conversas comuns cita frequentemente, se bem me lembro, Trimegiste, Zoroastre e outros homens semelhantes que não são de meu conhecimento. Ela entende espanhol, italiano, latim e mesmo grego [...]. No entanto, por não ter a arte de esconder uma parte dos tesouros que possui de pessoas que não a conhecem, eles tomam por vidro e bronze o ouro e os diamantes; e a injustiça que nós lhe fazemos aqui é tão grande que não me atrevera a vê-la frequentemente, por medo de arcar com o ódio público.<sup>16</sup>

Haase-Dubosc (2001) aponta a existência de uma distinção entre a mulher erudita e a mulher considerada pensante. A primeira seria “insuportável (quer dizer, que não será tolerada pela sociedade), porque exhibe seus

---

<sup>14</sup> Erudita

<sup>15</sup> Tradução nossa. No original: « il fallait faire preuve de savoir-vivre » (Haase-Dubosc, 2001, p. 7).

<sup>16</sup> Tradução nossa. No original: «[C'est] une demoiselle belle et jeune, qui dans les conversations ordinaires, cite souvent, si j'ai bien retenu, Trimegiste, Zoroastre et autres semblables messieurs qui ne sont pas de ma connaissance. Elle entend l'espagnol, l'italien, le latin et même le grec[...]. Cependant, parce qu'elle n'a pas l'art de cacher une part des trésors qu'elle possède à des gens qui ne la connaissent pas, ils prennent pour du verre et du cuivre de l'or et des diamants ; et l'injustice qu' on lui fait ici est si grande que je n'oserais la voir souvent, de peur de me charger de la haine publique » (Rathery; Bourtron, *apud*, Haase-Dubosc, 2001, p. 7).



conhecimentos, diferente da mulher que sabe ao mesmo tempo ser admirada e amada por seu pensamento”.<sup>17</sup>

Era concedido às mulheres participarem da vida intelectual francesa, assim como era reconhecida a sua capacidade enquanto seres pensantes, mas era feita uma distinção entre aquelas que eram bem-vindas (as pensantes) e aquelas que não o eram (as sabichonas). Logo, uma dicotomia entre a submissão e sublevação, entre as que se submetiam e as que eram inquietas e se rebelavam.

Em despeito desta realidade, foi do seio do movimento das preciosas que se chegou a outro nome de extrema importância, seja na literatura francesa, seja na literatura de autoria feminina – Madame de Lafayette.

### 1.3. MADAME DE LAFAYETTE E A PRINCESA DE CLÈVES

A trama da narrativa da *Princesa de Clèves* gira em torno de uma mulher da aristocracia que se apaixonou por um homem, também nobre (um duque), que não o seu marido. Mas, apesar deste sentimento, e de traições não serem estranhas à corte, continua fiel ao seu esposo, chegando ao ponto de confessar a este seu amor pelo outro.

O fato de uma mulher confessar a seu marido que ama outro homem não passou despercebido pela crítica da época. Recriminaram a inverossimilhança de tal confissão em relação à realidade, entendendo-se o conceito de verossímil como no século XVII.

O princípio formal de respeito da norma, quer dizer, a existência de uma relação de implicação entre a conduta particular atribuída a tal personagem, e tal máxima geral implícita e recebida (GENETTE, *apud*, BARRETO, 2011, p. 212).

E então, para que o público compreendesse a dimensão da confissão da princesa de Clèves era necessário relacioná-la a uma máxima da época, segundo a qual (BARRETO, 2011) uma mulher não deveria jamais arriscar

---

<sup>17</sup> Tradução nossa. No original: « insupportable (c'est-à-dire, qui ne sera pas supportée par la société) parce qu'elle exhibe ses connaissances, de la femme qui sait à la fois être admirée et aimée pour sa pensée » (Hasse-Dubosc, 2001, p. 7).

alarmar o seu marido. Assim, é revelada a audácia do personagem que se mantém fiel ao marido e não o trai, mas que deixa claro amar um outro.

Percebe-se a importância da trama ao desenvolver, ainda que de forma inicial, um levante feminino em relação à instituição vigente. Pois, tem-se na figura da princesa, uma mulher que depõe contra as convenções do período ao se permitir amar, ainda que platonicamente, outro homem e assim, revelar um lado ainda desprezado na época, o da mulher que almeja, a realização amorosa. Tem-se a representação de uma nova mulher na literatura, aquela que começa a questionar os cânones e tradições seculares e passa a modelar, mesmo que sutilmente, este novo ambiente.

A princesa de Clèves representou uma transformação nas relações entre os sexos, Lafayette obteve êxito em nivelar os discursos e dar voz a sua personagem. Pois o fato de confessar o desejo por outro homem, retirou-a de uma posição passiva em relação ao marido e o casamento e paralelamente, alçou a heroína do romance a uma posição de destaque na trama.

Assim, a confissão da personagem exerce uma função elucidativa e expositiva sobre o casamento nos moldes da época. Uma vez que se encontrava impossibilitada de escapar desta instituição (o casamento), a princesa demonstrou não mais suportá-la e como reação, desafia as tradições ao se permitir encantar por outro.

Como foi possível observar durante esse capítulo, o surgimento do preciosismo, e, por conseguinte, a postura e produção das preciosas operam uma transformação na representação tradicional da figura feminina – a virgem, a esposa, a amante, imprimindo uma individualização de sua personalidade para além do lugar comum.

Instala-se então um discurso por direitos e pela voz feminina dentro de um sistema controlador e excludente. Tal situação é mostrada e defendida nos textos narrativos da época, mas também na dramaturgia, representações das peças nos palcos europeus, tema a ser abordado no capítulo seguinte.

## **CAPÍTULO 2. A MULHER NO TEATRO EUROPEU**

Ao final da Idade Média observou-se uma transformação nos modelos vigentes até então. Com o advento do Renascimento houve uma crescente valorização das capacidades do homem sobre o meio e, dialeticamente, um afastamento do próprio homem da filosofia religiosa vigente na Idade Média. Surgia o Humanismo, com conceitos que influenciariam fortemente a sociedade europeia em todos os âmbitos, políticos, artísticos, literários ou religiosos.

Nesse contexto de mudanças, a sociedade francesa experimentou uma época de turbulentos conflitos entre protestantes e católicos conhecidos como Reforma e Contrarreforma. Marcado pelo sentimento de inconformidade, medo e descontinuidade, impera, entre o final do século XVI até em torno dos anos 30 do século XVII, um movimento estético que representava toda a confusão e a desordem que permeavam a sociedade francesa - o Barroco. E seria em meio às inquietações deste movimento, em 1622 que nasceria o maior representante da chamada comédia francesa clássica, que tanto se destacou ao longo do Grand Siècle, o senhor Jean-Baptiste Poquelin, popularmente conhecido como Molière.

Durante a Idade Média e o Renascimento, produziu-se no imaginário europeu a ideia de que as mulheres que participavam e integravam o corpo teatral eram todas adúlteras, e/ou prostitutas. Dessa maneira, considerava-se que eram pessoas nada dignas para integrar aquele ambiente e, portanto, quando o faziam, eram figuras meramente alegóricas, pois não dispunham de voz dentro da peça, ficando relegadas ao posto de acrobatas, bailarinas, etc.

Tal postura em relação à atuação feminina na dramaturgia perdurou por bastante tempo, até mesmo depois de as mulheres conquistarem o direito de trabalharem como profissionais do teatro. Na Espanha da década de 1590 e início do século XVII, as atrizes eram duramente criticadas e estereotipadas em virtude da dominação masculina neste meio e/ou pela influência da igreja, sobretudo dos jesuítas. Essas mulheres foram seguidamente banidas e reintegradas nos palcos da época, pois não se admitia que uma “prostituta” representasse em cena a figura da Virgem Maria, manchando e desgraçando a imagem da santíssima mãe de Jesus.

Na Inglaterra, o dramaturgo e romancista Thomas Nashe (1567-1601) entoava um discurso marcado por um forte tom de exclusão e preconceito em relação às mulheres que obtinham seu sustento dos palcos. Enaltece o teatro inglês por “sua superioridade moral em relação aos seus congêneres italianos: pois estes eram ‘comediantes obsenos’, que permitiam que ‘putas’ desempenhassem papéis femininos” (NICHOLSON, 1991). Tal comentário faz alusão à apresentação de uma companhia italiana em solo inglês, no qual as mulheres eram proibidas de atuar, diferentemente do cenário italiano.

Em meio a esse contexto, nomes como Madeleine e Armande Béjart, na França, bem como, Isabella Andreini, na Itália, aparecem como expoentes femininos que obtiveram êxito no meio dramático, apesar de toda a oposição e críticas que sofriam.

Proceder a um olhar panorâmico sobre a dramaturgia do período se faz necessário, em especial, sobre o teatro inglês e Italiano, a fim de melhor compreender a dramaturgia de Molière, no tocante à representação da mulher. Pois, diferentemente, do teatro inglês, que representa a figura feminina de forma pejorativa, subalterna e dependente de uma figura masculina a fim de doutriná-la e manter as estruturas paternalistas da sociedade, Molière ensaia uma defesa da mulher e de sua autonomia em questões sociais como o direito à educação e a autonomia no matrimônio.

## **2.1. TEATRO RENASCENTISTA INGLÊS**

O Teatro renascentista inglês desenvolveu-se entre os séculos XVI até quase meados do século XVII, quando os teatros foram fechados em virtude da Revolução Inglesa. William Shakespeare é sem sombra de dúvida, o mais importante nome deste teatro. Diferentemente dos teatros francês e italiano, no teatro inglês não era permitido à mulher o direito de atuar nos palcos; desta forma, os papéis femininos eram representados em quase sua totalidade por homens.

### **2.1.2. A BOA ESPOSA**

As representações nos palcos da época carregavam grande quantidade de mensagens de caráter dogmático que visavam regular e instruir as mulheres quanto à melhor forma de agir e de se comportar no âmbito social, doutrinando-as então sobre suas obrigações enquanto esposas. O teatro cria assim o arquétipo do que seria considerado uma “boa mulher”;

[...] um levantamento de 160 textos, mais ou menos, existentes no teatro adulto deste período, indica que o dogma era promulgado em uma frente bastante ampla. Bem como, expressando uma boa dose de simples misoginia, essas peças revelam um didatismo masculino difundido na maioria das vezes, através de estereotipados modelos polarizados de virtude passiva [...].<sup>18</sup>

Ao analisar-se a produção da época, percebe-se que uma figura recorrente nos textos representados é a da esposa. Ela é retratada enquanto responsável pela manutenção do lar, como também, alguém que devia, em primeiro lugar, obediência e fidelidade ao marido:

Os dramaturgos, contudo, também estavam inclinados a recomendar aos seus espectadores do sexo feminino, em conformidade com a nova ênfase sobre o casamento e o lar, as virtudes romanas de uma boa esposa. Então Virgília em *Coriolanus* não sairá de casa na ausência de seu marido.<sup>19</sup>

De acordo com David Mann em seu artigo *Female Play-going and the Good Woman*, o que realmente caracterizava uma mulher como uma boa esposa era “a moral absoluta”, o que consistia em “aceitar qualquer coisa de seu marido, seja perverso ou desagradável” (2007, p. 54).

Em *James IV*, Dorothea é fiel a seus votos de casamento e ao seu marido, mesmo após ele ter tentado assassiná-la. Tamanho é o valor atribuído à castidade conjugal nas peças que as esposas estão dispostas a sacrificar, não somente as

---

<sup>18</sup> Tradução nossa. No original: « [...] a survey of the 160 or so extant texts from the adult theatre of this period indicates that dogma was promulgated on a fairly wide front. As well as expressing a good deal of straightforward misogyny, these plays reveal a pervasive male didacticism most often expressed through polarised, stereotypical models of passive virtue and [...] » (Mann, 2007, p. 53).

<sup>19</sup> Tradução nossa. No original: “The playwrights however were also inclined to recommend to their female spectators in line with the new emphasis on marriage and the home the more domestic Roman virtues of a good wife. So Virgilia in *Coriolanus* will not step abroad in her husband’s absence[...] » (Mann, 2007, p. 54).

suas próprias vidas, mas as vidas de outras pessoas para evitar serem desonradas [...].<sup>20</sup>

Seria então possível pensar que a concepção de boa esposa supera os limites da figura de gestora do lar, virtuosa e fiel, imprimindo-lhe uma característica de objetificação e subjugação, ao ponto de minar sua individualidade e torná-la, apenas, uma parte do espólio do esposo.

Então, ao empregar-se a expressão “ser desonrada” em um contexto social, percebe-se a situação “marginal” na qual a mulher se encontrava nesta sociedade. Assim, não existe uma representação do ponto de vista da mulher injuriada, mas do marido que foi aquele a ser vitimado e, portanto, de acordo com a lógica social predominante, esse possui o direito de reclamar por compensação, a saber, a vida daquela que lhe acometeu a desonra.

Outro ponto que atesta a disparidade entre os gêneros no teatro inglês é em relação à questão da traição. Mann demonstra que era complicado representar a traição feminina, pois para que ela existisse, fazia-se necessário a figura de um marido traído, ou seja, o “corno”. Logo, são raros os casos de traição nos quais o homem é representado como o “corno convencional”.

Mann (2007) observa que no “corpo das peças em que adúlteras eram representadas, os autores trabalhavam duro para minimizar que recaísse qualquer noção negativa nos maridos”.<sup>21</sup>

E as mulheres que ousavam violar a idoneidade de seu casamento eram representadas como monstros anormais e lascivos que não prezavam pelo bem-estar de seus companheiros, isentando-o de qualquer tipo de responsabilidade que pudesse vir a ter sobre o ocorrido.

[...] Isso é porque ela é um monstro e, portanto, seu marido é dificilmente culpado. A maioria das adúlteras no teatro público são vistas como ameaçadoras criaturas alienígenas, lascivas,

---

<sup>20</sup> Tradução nossa. No original: « *In James IV* Dorothea is loyal to her marriage vows and to her husband even after he has attempted to have her assassinated. Such is the value placed upon marital chastity in the plays that wives are prepared to sacrifice not only their own lives, but the lives of others to avoid being dishonoured.[...] » (Mann, 2007, p. 54).

<sup>21</sup> Tradução nossa. No original: « In the main body of plays however in which adulteresses are featured, the authors work hard to minimise any negative fall-out on the husbands » (Mann, 2007, p. 55).

amedrontadoras, não naturais em sua promiscuidade, que muitas vezes é aumentada através de crime maior.<sup>22</sup>

### 2.1.3. MIMETIZAÇÃO DA MULHER

É interessante analisar, neste caso, o conteúdo como um todo, ou seja, não desprezar alguns elementos externos ao texto. Uma vez que é imperativo atentar a essas características que o compõem como um todo visando um entendimento mais amplo e completo. E assim, refletir na sua significação dentro do contexto trabalhado.

À vista disso, é necessário reforçar que uma das características mais evidentes e importantes para análise da representação das mulheres no teatro inglês era o fato delas serem proibidas de atuar. Sendo assim, atores do sexo masculino eram os responsáveis por sua representação nos palcos britânicos.

Então, além dos textos que aportam características constantemente depreciativas às mulheres e que defendem sua inferioridade e vassalagem em relação ao marido, assistiu-se nos palcos uma mimetização das ações femininas, a partir de uma perspectiva masculina.

É cada dia mais evidente que Lady Macbeth, Cordelia, Ophelia [...] e o resto são, de nenhuma forma, o que fingem ser. Algumas são, claramente, homens disfarçados, outras representam o que os homens gostariam de ser, ou estão conscientes de não serem.<sup>23</sup>

Há que se considerar a produção masculina de imaginário em torno da figura feminina e, conseqüentemente, uma exageração e estereotipação na

---

<sup>22</sup> Tradução nossa. No original: « [...] it is because she is a monster and therefore her husband is hardly to blame. Most adulteresses in the public theatre are seen as alien threatening creatures, lascivious, frightening, unnatural in their promiscuity, which is often augmented by some further crime » (Mann, 2007, p. 55).

<sup>23</sup> Tradução nossa. No original: « it is daily more evident that Lady Macbeth, Cordelia, Ophelia ... and the rest are by no means what they pretend to be. Some are plainly men in disguise; others represent what men would like to be, or are conscious of not being » (Woolf, *apud*, Mann, 2007, p. 57).

atuação de ações consideradas “femininas”, a fim de obter verossimilhança com o ser representado.

As considerações práticas de desempenho, no entanto, em que um ator interpreta uma personagem feminina, vestido em roupas masculinas, requer que ambos, dramaturgo e ator mantenham “ela” travestida constantemente em frente à audiência. Isso envolve enfatizar sua feminilidade, e contrastando-a com a sua falta de masculinidade e, fatalmente, portanto, utilizando os indicadores estereotipados recebidos para fazê-lo[...].<sup>24</sup>

Mann cita Sprengnether para reforçar a ideia de arbitrariedade existente nos palcos ingleses, pois ali se passava a representação de um sexo culturalmente dominado, interpretado por seu próprio opressor. Desta forma, “a representação da diferença sexual por atores do sexo masculino [...] permite uma definição totalmente masculina da feminilidade”.<sup>25</sup>

Ainda que sejam encontradas passagens dentro do teatro renascentista inglês que façam a “defesa” da figura feminina, o que se observa é um modelo dramático que funciona com o interesse de minimizar e de manter as relações do sistema de servidão e suserania advindas da sociedade medieval, no qual ainda que existisse “liberdade” e certa independência do servo frente ao suserano, ele era “inferior” e dependente do seu senhor.

Situação caracterizada pelo caráter dogmático e permissivo que infundia ideias de propriedade e aceitação das mulheres quanto aos maridos. Ainda que humilhadas e degradadas, a esposa tinha uma obrigação tanto cívica, quanto moral frente ao seu esposo. Tal situação é reforçada no interior dos textos, bem como, de suas representações, imprimindo no imaginário social a imagem da mulher como a boa esposa.

#### **2.1.4. APHRA BEHN E O DISCURSO FEMININO**

---

<sup>24</sup> Tradução nossa. No original: « The practical considerations of performance however, in which a male actor plays a girl character dressed in men's clothes, requires that both dramatist and actor keep 'her' travestie constantly before the audience. This involves emphasising her femininity, and contrasting it with her lack of masculinity, and inevitably therefore of using the received stereotypical indicators to do so; [...] » (Mann, 2007, p. 58).

<sup>25</sup> Tradução nossa. No original: « the representation of sexual difference by male actors [...] permits a wholly male definition of femininity » (Sprengnether, *apud*, Mann, 2007, p. 58).



[...] mesmo as atrizes de maior sucesso durante a Restauração tinham de lutar contra os preconceitos, a discriminação e a perseguição sexual. Era costume pensar que as atrizes levavam uma vida imoral e elas eram assim equiparadas a prostitutas ou transformadas em alvo de propostas sexuais indesejadas (NICHOLSON, 1991, p. 361).<sup>26</sup>

A prática da discriminação, do preconceito e da perseguição sexual contra a mulher era de cunho machista e paternalista. Algumas dramaturgas que surgiram na época tornaram tal prática tema central de suas obras, inspirando-se em sua própria realidade para compor e criticar certos posicionamentos de seus confrades.

Nomes importantes da dramaturgia como Mary Delarivier Manley, Susannah Centlivre e *Apphra Behn*, esta sendo, considerada como a primeira escritora profissional da história inglesa.

Behn, a mais perfeita de entre as chamadas “inteligências femininas”, e de fato um dos quatro ou cinco dramaturgos excepcionais de sua época, era também a mais expansiva e eloquente na defesa das autoras em relação à discriminação machista (NICHOLSON, 1991, p. 362).

Em sua luta por igualdade e reconhecimento de sua produção artística, Behn no epílogo de sua obra *Sir Patient Fancy*, ensaia uma defesa de seu papel como autora e intelectual feminina e expressa sua opinião sobre a situação experienciada:

Aqui e ali ouvi casualmente um peralvilho gritar,  
“Ah, que parvoíce, é uma comédia de mulher,  
Que por ter tido ultimamente a sorte de nos agradar  
Com sua maldita peça, nunca mais deixará de nos importunar”.  
O que fez então a pobre mulher para lhe  
Serem negadas a razão e a sagrada poesia?  
Por que razão vos concedeu o Céu, nesta época, mais  
E às mulheres menos inteligência do que antes?  
Nós já fomos famosas na arte da narrativa, e escrevíamos  
Ao mesmo nível que os homens; sabíamos governar, e  
também sabíamos lutar.

Ainda temos coragem passiva e podíamos mostrar,  
Se os costumes nos permitissem, a coragem ativa, também...

---

<sup>26</sup> Nicholson. As mulheres e o teatro, 1500-1800. Imagens e representações. In: Duby, Georges; Perrot, Michelle. *Historia das Mulheres – Do Renascimento à Idade Moderna*. Porto: Edições Afrontamento. 1991, p. 341-367.

Deixar-vos-emos ver o que mais fizermos  
Com quanto talento imitamos alguns de vós:  
E se vos retratarmos como sois, então suplico, dizei-me  
Por que razão não hão-de as mulheres escrever tão bem como  
os homens?  
(BEHN, *apud*, NICHOLSON, 1991, p. 362).

Percebe-se aí, o pedido por igualdade e tolerância aos seus contemporâneos e a tentativa de desmitificar o imaginário difundido na época, em que mulheres eram concebidas e enxergadas como sendo inferiores em relação aos homens, tanto intelectualmente como fisicamente. Behn não aceita tal situação e, conseqüentemente, expressa em seus trabalhos esse descontentamento.

Aphra recusou-se a seguir os modelos instituídos na época não apenas no campo literário, mas, também, no campo pessoal. Antes de ingressar na vida intelectual, ela atuou como espiã e agente do governo dos Países Baixos, foi presa em virtude de dívidas, foi “liberal” em sua vida sexual, pois manteve relacionamentos com ambos os sexos, contudo, jamais abriu mão de sua independência, continuando solteira e se dedicando as suas atividades intelectuais.

Fez uso da temática feminina para compor muitas de suas peças e nelas trabalhou a ideia de libertação e a não aceitação da dominação masculina, ou seja, do controle patriarcal sobre as mulheres.

Em muitas das peças de Behn, o casamento e as tentativas das mulheres para se libertarem do controle dos seus pais, irmãos, maridos são temas centrais. A campanha das suas heroínas pela autodeterminação pode proporcionar por vezes ocasião para um outro motivo favorito de Behn: o disfarce de homem ou de mulher mundana (NICHOLSON, 1991, p. 363).

Outro ponto polêmico de sua escrita reside no fato de a autora, por muitas vezes, tecer uma representação “positiva” de adúlteras e prostitutas, fazendo alusão à independência feminina e ao controle sobre sua própria sexualidade.

Os complacentes retratos de prostitutas e esposas adúlteras manifestam de forma evidente os protestos contra os constrangimentos econômicos enfrentados pela maioria das

mulheres numa economia de capitalismo de risco dominada pelo homem. Finalmente, as cenas de Behn de inversão de papéis sexuais, nas quais as mulheres ativamente cortejam e encantam os homens que desejam, constituem apenas uma realização teatral da sua visão alternativa de eros (NICHOLSON, 1991, p. 363-364).

Desta forma, percebe-se que Behn não apenas luta pela igualdade sexual, mas, também, por uma possibilidade de independência social, uma chance de autonomia financeira em relação ao marido, pois a situação na qual as mulheres se encontravam era de dependência total do patriarca familiar.

## 2.2. A COMMEDIA DELL'ARTE

O teatro italiano desenvolvido entre os séculos XVI e XVII ficou popularmente conhecido como *Commedia dell'arte*, mas, também, recebeu o nome de *Commedia all'improvviso* em virtude de seu texto se basear sobre o *canevas*<sup>27</sup>. Difundindo-se rapidamente pela Europa devido ao seu caráter itinerante, serviu de inspiração para alguns autores dos teatros francês, inglês e espanhol.

Contudo, diferentemente do teatro inglês, a *Commedia dell'arte* não interpunha sanções quanto à participação de mulheres nas representações das trupes. Uma das particularidades deste teatro repousa no fato de não serem aí encenadas as comédias já reconhecidas, porém, o fato de servirem-se de suas estruturas na composição de diálogos e piadas, de acordo com o público presente.

Considerada vanguardista, no sentido de seus integrantes profissionalizarem-se como atores, as trupes da *Commedia dell'arte* guardavam diversas similaridades entre si, tanto na forma, quanto no conteúdo. Como existiam arquétipos de personagens comuns ao gênero, era comum encontrar personagens idênticos em diferentes companhias. Contudo, como os atores se especializavam em um único protótipo de personagem acabavam por

---

<sup>27</sup> Esboço da peça

incorporar particularidades próprias e, dessa maneira, se diferenciavam dos demais.

### 2.2.1. OS PERSONAGENS

As apresentações das trupes eram feitas em palcos improvisados em ruas e praças públicas, característica esta que revela o caráter popular deste teatro. Seus personagens eram divididos em três categorias: os *zannis*<sup>28</sup>, os *innamorati*<sup>29</sup> e os *vecchi*<sup>30</sup>. Os atores usavam máscaras que ocultavam a parte superior do rosto, o que proporcionava uma identificação imediata do público em relação ao personagem.

Entre os personagens femininos mais importantes da *Commedia dell'arte* têm-se Colombina e Isabella, sendo a primeira pertencente à classe dos *zannis* e apresentada como esposa de Arlequim. Normalmente apresentada como apaixonada por seu esposo, Colombina agrega características de uma figura maliciosa, resoluta, incomparavelmente mentirosa e que faz uso da mentira visando seus de interesses amorosos e pessoais.

A despeito de ser representada como mentirosa, Colombina, age movida pela paixão, característica facultada às mulheres naquela época. Vista como uma mulher astuta e desenvolta, pois é capaz de lidar com as situações que lhe são impostas. Logo, mesmo com descrições que evocam uma noção depreciativa, qualidades positivas como a inteligência também são facultadas à personagem.

Isabella pertence ao grupo dos *innamorati*, e é apresentada como uma donzela que se diverte à custa dos admiradores e ludibria os pretendentes idosos. Novamente, são aí evocadas características que imprimem uma noção negativa do personagem. Contudo, ao analisar-se a situação sobre outra óptica, percebe-se que Isabella é consciente de suas qualidades enquanto

---

<sup>28</sup> Empregados

<sup>29</sup> Enamorados

<sup>30</sup> Velhos

mulher, e se torna ativa e senhora de si mesma, ao invés de permitir que seja usada pela figura masculina.

### 2.2.2. ISABELLA ANDREINI

Isabella Andreini viveu entre os anos de 1562 e 1604 e tornou-se famosa como atriz pela *Compagnia dei Comici Gelosi*. Contrariamente às trupes mais singelas, esta companhia se apresentava para os mais altos círculos da sociedade italiana e francesa. Tamanho era o seu talento e o sucesso por ela alcançado, que seu nome foi dado ao personagem Isabella pertencente à classe dos *innamorati*.

Contudo, a grande conquista de Isabella Andreini encontra-se no fato de obter tanto sucesso, apesar de ser mulher e de origem humilde.

O verdadeiro esforço (e o real sucesso) de Isabella, oprimida por duas grandes desvantagens de seu tempo (ser mulher e mulher de origem humilde), foi menos o de obter o triunfo no palco, ao qual ela parecia estar destinada por um talento natural inegável, do que o de conseguir fazer as pessoas esquecerem dos aspectos “ignóbeis” de sua profissão “duvidosa”, por meio da construção astuta e incessante de uma imagem pública “virtuosa e honrada”, graças também ao casal perfeito que formou.<sup>31</sup>

Nota-se que a mulher nos séculos XVI e XVII era marcada por um sentimento de inferioridade e subjugação, ainda mais, considerando-se o estatuto social da mulher, sem direitos, sem escolaridade, sem voz. Porém, Isabella conseguiu superar esses obstáculos servindo-se primeiramente, de seu talento, mas também, amparada por seu marido, Francesco Andreini, que em 1589 tornou-se o diretor da companhia da qual Isabella fazia parte.

Apesar de ser sucesso nos palcos, Andreini também enveredou-se pelo campo das letras e dedicou parte de seu tempo para à literatura. Os temas

---

<sup>31</sup> Tradução nossa. No original: « Le vrai effort (et le véritable succès) d'Isabella, accablée par deux handicaps majeurs pour son temps (être femme, et femme d'origine modeste), a moins été d'obtenir le triomphe sur scène auquel elle semblait être destinée par un talent naturel indéniable que d'arriver à faire oublier les aspects « ignobles » de sa profession « douteuse », à travers la construction adroite et incessante d'une image publique « vertueuse et honorée », grâce aussi au couple parfait qu'elle forma. » (Fabrizio-Costa, 2007, p. 563).

de seus poemas e pastorais pincelavam alguns questionamentos sobre a situação da mulher naquela época.

Se da escritura humanista forjada por Petrarca destaca-se o “novo homem” com seus traços exemplares, da escritura de Isabella Andreini jorra um apelo sincero estruturando as exigências de uma nova mulher.<sup>32</sup>

Fabrizio-Costa aponta para a tentativa, ainda que bastante sutil, da atriz, ao invocar a dura situação à qual a mulher era submetida.

Nesse sentido, suas *letras* revelam a que ponto e como a escritura passa a vincular uma tentativa, ainda que tímida, da autonomia feminina, bastante rara no fim do século XVI<sup>o</sup>, época na qual começa a moderna descoberta do eu, mas que não permitiam às mulheres escapar do confinamento e do silêncio nas quais eram limitadas.<sup>33</sup>

Nesse sentido, mesmo que ainda envolta por um modelo patriarcal excludente e seletivo, Andreini obteve sucesso como atriz e, também, como uma intelectual reconhecida, considerando-se as oportunidades que teve e os limites toleráveis à época. É a partir da liberdade do teatro *da Commedia dell'arte*, que escapa das convenções e regras do teatro clássico francês que Molière tomara como inspiração para grande parte de sua produção literária.

## 2.3. O TEATRO FRANCÊS

Diferentemente dos teatros ingleses e italianos, o teatro francês se distancia do caráter popular de suas representações e se desenvolve em torno

---

<sup>32</sup> Tradução nossa. No original: « Si de la lettre humaniste forgée par Pétrarque se détache l'« homme nouveau » avec ses traits exemplaires, de la lettre d'I. Andreini jaillit un plaidoyer sincère structurant les exigences d'une femme nouvelle. » (Fabrizio-Costa, 2007, p. 566).

<sup>33</sup> Tradução nossa. No original: « En ce sens, ses *Lettere* font ressortir à quel point et comment l'écriture arrive à véhiculer une tentative, fût-elle timide, d'autonomie féminine, bien rare à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, époque où commence la découverte moderne du moi mais qui ne permettait pas aux femmes d'échapper à l'enfermement et au silence auxquels elles étaient contraintes ». (Fabrizio-Costa, 2007, p. 566).

da elite e da nobreza francesa da época. Contudo, faz-se necessário observar que entre os séculos XVI e XVII, na França, períodos de incerteza e medo se sucediam, pois o país presenciou um sangrento embate religioso-ideológico entre católicos e protestantes em seu território.

Diante da instabilidade política e social, mudanças e reações foram observadas em vários setores da sociedade francesa, com forte impacto sobre as letras que, no período do Grand Siècle, passam da estética do barroco ao classicismo, num período áureo do teatro francês.

### **2.3.1. BARROCO E CLASSICISMO**

O Barroco congregava características tais como irregularidade, suntuosidade e transgressão, pois já pairava um amálgama entre as tradições clássicas advindas do Renascimento e as novas descobertas da ciência e questionamentos em relação ao cânone religioso.

Assim, a produção literária barroca se caracteriza pelo uso de metáforas, antíteses, hipérboles e, principalmente, pela evidência de paradoxos. Tem-se, em certa medida, uma literatura experimental e transgressora, tanto em relação à forma, quanto ao conteúdo.

Neste novo momento, as temáticas da produção teatral sofrem importantes transformações. Não se tem mais o destino (Fortuna) como força matriz da ação, mas assuntos relacionados à vida mundana (corte) passam a integrar a dramaturgia. O tema central concentra-se, por muitas vezes, na figura do rei, do monarca, característica advinda do absolutismo que se desenvolve na França. Temas antes desprezados tornam-se fonte de inspiração como, por exemplo, as afetações da sociedade, a moral, o cinismo, etc. e vão então compor os novos textos.

Muitos enxergam o barroco como uma extensão do que seria o classicismo e, por conseguinte, um primeiro momento desse movimento estético que consagrará o teatro francês como um dos mais importantes e representativos de toda a Europa.

Neste segundo momento, reconhecido como classicismo, tem-se regulamentação e a ordenação da produção artística e literária. No teatro, observa-se um retorno aos ideais clássicos (Greco-romanos), logo, há um enrijecimento dos temas e principalmente da forma. Traz-se de volta as regras aristotélicas, que ficarão conhecidas como as três unidades: unidade de espaço, unidade de tempo e unidade de ação.

Essas regras fundamentavam-se em uma delimitação formal da trama. Assim sendo, a peça devia desenvolver-se em apenas um único espaço, normalmente, os palácios eram o local escolhido; a trama não podia ultrapassar o montante de vinte e quatro horas; e, por fim, a peça devia conter apenas uma trama central ou tema, com um início, meio e fim bastante claros.

De certa forma, essa estética rigorosa e controladora artificializou a produção teatral francesa. Há então o abandono de toda inovação e liberdade criadora, e, conseqüentemente, uma delimitação é imposta aos artistas e autores ocasionando uma produção engessada, repetitiva, cujos temas e abordagens assemelhavam-se bastante aos da antiguidade.

Tem-se também um regulamento da verossimilhança e uma instrução ao decoro nas peças produzidas. É a regra da “*bienséance*”, cenas consideradas chocantes foram abolidas e abordagens progressistas desencorajadas, uma vez que a moralização da sociedade tornou-se uma constante. Não se deveria chocar o espectador e o objetivo do teatro era de “*plaire et instruire*”.<sup>34</sup>

Será nesse contexto teatral que surgirão nomes importantíssimos da literatura e do teatro francês, como Racine e Corneille, expoentes máximos das tragédias francesas e Molière como representante maior da comédia.

### **2.3.2. ARMANDE BÉJART**

Armande-Grésinde-Claire-Élisabeth Béjart ou Armande Béjart nasceu entre 1640 e 42. Registrada como filha de Marie Hervé e Joseph Béjart, ela

---

<sup>34</sup> Agradar e instruir



fazia parte de uma tradicional família de “comédiens”<sup>35</sup> franceses. Tendo sua carreira sido permeada por polêmicas sobre sua origem, conduta e talento, Armande estreará nos palcos na idade de vinte anos como esposa de Molière.

E desde sua estreia, a jovem atriz se verá no antro de acusações e controvérsias quanto a sua origem. Vários contemporâneos de Molière (opositores e críticos) contestavam a maternidade de sua esposa, uma vez que na data de seu nascimento, Marie Hervé já possuía uma idade avançada para ser mãe, pois contava com aproximadamente 50 anos. Assim, muitos creditavam a maternidade de Armande à sua irmã, Madeleine Béjart, uma antiga amante de Molière e sua companheira de palco. Desta forma, o acusavam de desposar sua própria filha e de torná-la sua nova companheira profissional e matrimonial.

A estreia nos palcos Armande Béjart se dará com a peça *La Critique de L'École des femmes*,<sup>36</sup> em que receberá congratulações por sua desenvoltura em cena. Contudo, será somente em maio de 1664, em uma extravagante e luxuosa festa oferecida por Louis XIV à sua consorte Marie Therese e a Anne d'Autriche em que Armande se consolidará como atriz ao encenar a princesa na peça *La Princesse d'Élide*.<sup>37</sup>

Rapidamente Béjart conhece o sucesso e se torna a principal atriz da companhia de seu marido, apesar das críticas e acusações de ser beneficiada por Molière. A despeito de sua posição, Armande prova seu talento e conquista admiradores por seu talento.

Em sua encenação de Célimène da peça *O misantropo*, Armande alcançará o auge de seu trabalho, pois será ovacionada e muito parabenizada pela crítica e a audiência da época. Ela se consolida finalmente como uma das maiores atrizes do teatro francês da época.

Tamanha foi a repercussão de sua atuação que palavras como “êxtase” e “charme” serão utilizadas para definir os sentimentos experienciados durante a sua performance.

Assim, será fácil entender que uma atriz que pudesse ser confiável para criar tal papel deve ter sido realmente uma

---

<sup>35</sup> Atores

<sup>36</sup> *A Crítica da Escola de mulheres*

<sup>37</sup> *A Princesa de Élide*

grande artista, e Armande garantiu um triunfo brilhante. Sua performance foi "um charme" e "um êxtase", nos diz Robinet; e embora Robinet tinha o hábito de lidar um pouco livremente em tais expressões, não temos nenhuma razão para duvidar que nesta ocasião ele fielmente reflete a opinião do público.<sup>38</sup>

Contudo, Armande experimentará períodos turbulentos nos anos vindouros. Conforme seu sucesso aumentava, aqueles que a invejavam e a desprezavam pareciam se multiplicar. Surge então uma publicação intitulada *La Fameuse Comédienne, ou Histoire de la Guérin*, de autoria desconhecida, na qual acusações serão feitas a respeito à vida pessoal da atriz. Béjart será acusada de manter relações extraconjugais com vários homens enquanto Molière se concentrava no trabalho, dentre os quais figuravam o Abade de Richelieu, o Conde de Guiche e o Conde de Lauzun.

Larroumet assim explica a virulência do autor da obra sobre Bájart:

Observa M. Larroumet, “por um ódio feroz contra Armande, o ódio da mulher, e da atriz, o escritor tem apenas um objeto para torná-la odiosa. O que ela sabe das ações de seu inimigo ela perverte ou, de qualquer forma, exagera; o que ela não sabe, ela inventa. Aquele que deseja ferir um homem lhe atribui atos de indecência ou covardia; aquele que deseja ferir uma mulher dá-lhe amantes; esses são os meios mais seguros. Assim, nosso autor faz de Armande uma Messalina, e Messalina dos vadios, aquela que vende seus favores”.<sup>39</sup>

Apesar de Larroumet trabalhar com a ideia da autoria do livro ser de uma mulher, esta é uma informação discutível. Vários nomes foram evocados na época, entre eles, o de figuras que dificilmente participariam de tal difamação como, por exemplo, La Fontaine, Racine, Chapelle e Blot. Assim,

---

<sup>38</sup> Tradução nossa. No original: « It will thus be readily understood that an actress who could be trusted to create such a part must have truly been a great artist, and Armande secured a brilliant triumph. Her performance was "a charm" and "an ecstasy," Robinet tells us; and though Robinet was in the habit of dealing somewhat freely in such expressions, we have no reason to doubt that on this occasion he faithfully reflects the opinion of the audience » (Williams, 1905).

<sup>39</sup> Tradução nossa. No original: « 'by a ferocious hatred against Armande, hatred of the woman and the actress, the writer has only one object—to render her odious. What she knows of the actions of her enemy she perverts or, at any rate, exaggerates; what she does not know she invents. He who wishes to injure a man attributes to him acts of indecency or cowardice; he who wishes to injure a woman gives her lovers; these are the surest means. Thus our author makes of Armande a Messalina, and a Messalina of the baser sort, one who sells her favours' » (Williams, 1905).

não se chegou a um consenso sobre quem realmente seria o idealizador do livro, ou mesmo, sobre qual seria o seu sexo.

Outro ponto importante é a forma utilizada para humilhar e desacreditar a figura de Armande, de representá-la como uma mulher infiel. Pois, naquela sociedade não se tolerava uma mulher que ousasse macular o nome e a honra do marido.

Estima-se que por volta do final de 1665 Armande e Molière tenham se “separado”, encontrando-se apenas em cena. Fala-se que durante este período, Béjart teria mantido uma relação extraconjugal com o ator Michel Baron. E será somente em 1671, segundo parte da biografia do autor, dois anos antes da morte de Molière, que o casal teria se reaproximado.

Após o falecimento de Molière, Béjart desafia as convenções e se casa novamente com Guérin d'Estriché, membro da trupe a qual pertenceria Armande após a morte do marido.

Béjart foi uma mulher importante na vida de Molière e, consequentemente, em sua produção artística. Porém, mesmo que às vezes vinculada a figura de Molière, obteve grande reconhecimento por seu talento e sua desenvoltura em palco. Sendo considerado o grande nome feminino do teatro do século XVII francês, Armande Béjart consolidou-se nos anais da história teatral.

### **2.3.3. MOLIÈRE**

Em meio a um ambiente de liberdade e repressão, inovação e antiguidade, Molière irrompe no cenário francês. Satirizando e ironizando as afetações, incongruências e desigualdades, a obra de Molière esboça um retrato da sociedade francesa do período. Assim, servindo-se da comicidade do texto, ensaia e realiza uma crítica aos valores e comportamentos da época.

Autor de várias obras famosas e prestigiadas, relaciona-se de maneira ambígua com sua audiência, seu público. Pois, como já explanado, o consumidor do teatro francês é em grande parte a nobreza e é esta que

Molière mais crítica. Mas, contrariamente, é também a nobreza que patrocina e investe em sua trupe, bem como, em suas obras.

É criada então uma relação de interesse e dependência, ocasionando toda sorte de crítica, censura e interdições de encenações de algumas de suas peças, consideradas polêmicas e mundanas.

Nascido no ano de 1622 em Paris e filho de Marie Cressé e Jean Poquelin, um tapeceiro, que vendia seus produtos à nobreza e à alta burguesia, Molière nasce em um meio privilegiado e torna-se parte integrante da classe abastada.

Em 1643, Molière se junta aos Béjart quando juntos criam a trupe do “Illustre Théâtre”. E será a partir dessa junção com os Béjart que Poquelin conhecerá Madeleine Béjart, sua amante e companheira de palco, que influenciará grandemente sua vida e sua carreira.

Logo, contrariamente os desejos de seu pai, Molière abdica de dar prosseguimento à profissão de seu genitor e se profissionaliza como escritor e ator de peças teatrais, profissão não valorizada e, de certa forma, desencorajada pela igreja.

Contudo, em virtude dos problemas financeiros, a trupe do “Illustre Théâtre” sofre da falta de recursos, tendo como ponto máximo desta crise, a prisão de Jean-Baptiste em 1645. E isso acaba por contribuir na decisão da companhia e do próprio Molière de deixarem Paris e aventurarem-se pelo território francês, o que durou um período de aproximadamente 15 anos.

E será em seu retorno que Molière desfrutará do prestígio e se consagrará como um dos maiores autores de todos os tempos. Pois, será em 1658 que sua trupe fará, em um primeiro momento, do Teatro “Petit-Bourbon” sua casa e palco. E neste ambiente, Molière escreverá sua “primeira” peça de renome, *As preciosas ridículas*. Obra que lhe possibilitará atrair os olhares do público para sua companhia.

A seguir, em 1661 lhes é facultado o direito de disporem do Teatro do Palácio Real, onde Jean-Baptiste experimentará o sucesso, mas também as muitas críticas ao seu trabalho.

Em 1662, Molière se casa com a irmã mais nova de Madeleine Béjart, Armande, sendo essa, vinte e um anos mais nova que Molière. Dez meses após o casamento, Molière escreve a peça *Escola de mulheres*, em que o autor

traz à luz, de forma provocante, um problema social: a educação das mulheres e seu direito ao saber.

A peça foi um grande sucesso entre seus contemporâneos. Porém uma parte da audiência o acusa de imoralidade, indecência e perjuro. A polêmica será tamanha que Molière escreverá em 1663 uma resposta e a defesa para sua peça, intitulada *A crítica da escola de mulheres*. Esse foi apenas um dos muitos escândalos literários nos quais Molière se envolveu.

Molière foi amado por uns e desprezado por outros tendo levado uma vida cercada por polêmicas, tanto no contexto literário e artístico, quanto na vida pessoal. Molière trouxe à tona temas, por muitas vezes, silenciados ou relegados por seus pares a produções marginais. A discriminação da mulher foi um dos temas que recebeu voz e atenção em sua obra.

Fazendo um leve levantamento da produção literária de Molière, tem-se por volta de trinta e três obras entre comédias, pastorais e farsas escritas em vida, sem mencionar o seu trabalho poético. Em sua obra dramaturgica não é raro encontrar peças nas quais a figura feminina seja de importância capital ao enredo e que seja porta-voz ou motivo de questionamentos e críticas à sociedade da época, como; *As preciosas ridículas*, *O casamento forçado*, *O misantropo*, *A princesa de Élide*, *Mélicerte*, *A condessa de Escarbagnas*, *As sabichonas* e *Escola de mulheres*.

Seu interesse pela representação da figura feminina, ou seja, pela mulher, se faz sentir em *Escola de mulheres*, texto em que Molière ensaia uma defesa à instrução feminina e sua valorização enquanto ser e não objeto e/ou possessão do esposo, pai e irmão, afirmando o reconhecimento da mulher e, mesmo, sutilmente, clamando por sua libertação e consequente autossuficiência.

## **CAPÍTULO 3. ESCOLA DE MULHERES E A DEFESA DA MULHER**

Molière em sua peça, *Escola de mulheres*, aborda um tema bastante controverso em sua época, o do direito à instrução feminina, haja vista a situação na qual grande parte das mulheres estava sujeitada, numa ode à ignorância e à sua total subjugação ao homem, tanto no domínio privado, quanto no domínio público. Jean-Baptiste Poquelin suscita em sua trama a discussão sobre a legitimidade e as consequências de tal situação.

Em sua peça, Molière esboça uma crítica à mentalidade da sociedade francesa em relação à mulher e por meio de um texto cômico ensaia uma sátira aqueles que defendem a inferioridade feminina e a importância da manutenção de seu modelo sustentado pela ignorância e, onipotência da dominação masculina.

É por meio de Arnolfo e sua relação com Inês e Horácio, os personagens centrais da peça, que a trama se desenvolve. E será na figura de Arnolfo que se alicerçará o discurso de dominação e controle do marido sobre a esposa. Sua fixação em evitar tornar-se um “corno” e as medidas adotadas para evitar esse fato, tornam Arnolfo um personagem cômico, farsesco e, desta maneira, seu discurso perde sua força e passa a funcionar como uma forma de crítica a sua mentalidade e ações.

O ridículo em *Escola de Mulheres* funciona como um mecanismo de exposição das falhas e contradições do discurso machista e controlador de Arnolfo e as mazelas advindas de sua ideologia equivocada.

### **3.1. OBJETIFICAÇÃO E DOMINAÇÃO DA MULHER**

Para um melhor entendimento da situação de subserviência e de dominação à qual as mulheres encontravam-se submetidas, é necessário analisar o contexto social do período na França.

No século XVII a França está no apogeu do que foi conhecido como absolutismo e tem na figura de Louis XIV, o rei sol, o seu representante mais expressivo e que disseminava a ideia de que “o estado sou eu”; não é difícil supor que essa característica autoritária e de ânsia de poder tinha se estendido pela classe masculina da sociedade.

Logo, não é uma surpresa observar a fragilidade feminina em relação aos homens em constantes guerras pelo poder. Assim, pode-se estabelecer um paralelo entre o absolutismo e a dominação que os homens exerciam em relação à mulher na vida privada. Uma vez que o patriarca da família possuía controle total sobre a esposa, como um pai sobre uma filha, não era permitido à mulher tornar-se dona de si, permanecendo assim uma mercadoria, um objeto das mãos do pai para as mãos do esposo.

Arnolfo reproduz, perfeitamente, tal ideologia em seu discurso, e enxerga Inês unicamente como aquela que lhe deve obediência e gratidão por poder dispor de alguém como ele.

Arnolfo

Vou me casar com você, Inês; **cem vezes por dia você deverá agradecer esta honra bendita**<sup>40</sup>, lembrando a baixeza onde você nasceu, ao mesmo tempo que admira minha bondade, que a eleva dessa vil condição de camponesa pobre à dignidade burguesa, para partilhar do leito e dos abraços conjugais de um homem que mais de vinte vezes recusou a outras o coração e a honra que agora te oferece. **Você jamais deverá esquecer, repito, quão insignificante seria sem essa gloriosa ligação conjugal**<sup>41</sup>, [...] (Molière, *Escola de Mulheres*, ato III, cena 2)<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Grifo nosso

<sup>41</sup> Grifo nosso

<sup>42</sup> Molière. *Escola de mulheres*. Tradução Millôr Fernandes. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1974. No original:

ARNOLPHE

Je vous épuse, Agnès, et cent fois la journée  
Vous devez bénir l'heur\* de votre destinée:  
Contempler la bassesse où vous avez été,  
Et dans le même temps admirer ma bonté,  
Qui de ce vil état pauvre villageoise  
Vous fait monter au rang d'honorable bougeoise,  
Et jouir de la couche et des embrassements,  
D'un homme qui fuyait tous ces engagements;  
Et dont à vinght partis fort capables de plaire,  
Le couer a refusé l'honneur qu'il vous veut faire.  
Vous devez toujours, dis-je, avoir devant les yeux  
Le peur que vous étiez sans ce noeud\* glorieux\*

Fica bastante claro nessa passagem o caráter controlador que o protagonista tenta exercer sobre sua pretendente. Em seu discurso totalmente machista e preconceituoso, Arnolfo inferioriza Inês por sua origem simples e, desta forma, cria uma relação de dependência e de subserviência por parte de sua noiva. Pois, segundo afirma o personagem, ela nada seria sem a sua ajuda e sua compaixão, então, deve-lhe pagar com a obediência e gratidão, tamanha generosidade.

Assim, Arnolfo anula qualquer “voz” que Inês pudesse vir a ter, pois sua existência torna-se condicionada a figura de seu futuro marido. Logo, sua existência é nulificada e sua “voz” passa a ser a de seu esposo, uma vez que não é acordado à mulher a possibilidade de ser verdadeiramente dona de si mesma, vista que é considerada uma extensão do marido.

Arnolfo

**Teu sexo nasceu pra dependência. A onipotência é para quem tem barba. Ainda que sejamos duas partes de um mesmo todo, as duas partes não são nada iguais. Uma é suprema: outra, subalterna.**<sup>43</sup> Uma, em tudo, tem que submeter-se à outra, que comanda. A obediência que o soldado bem disciplinado deve a quem comanda, que o criado demonstra ao seu patrão, a criança a seu pai, um frade a seus superiores, não pode nem sequer se comparar à obediência, à docilidade, à humildade e ao **profundo respeito que a mulher tem que ter pelo marido, chefe, senhor e dono!**<sup>44</sup> (Molière, *Escola de Mulheres*, ato III, cena 2)<sup>45</sup>

---

(Molière, *L'École des femmes*, acte III, scène 2)

<sup>43</sup> Grifo nosso

<sup>44</sup> Grifo nosso

<sup>45</sup> Molière. *Escola de mulheres*. Tradução Millôr Fernandes. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1974. No original:

ARNOLPHE

Votre sexe n'est là que pour la dépendance.

Du côté de la barbe est la toute-puissance.

Bien qu'on soit deux moitiés de la société,

Ces deux moitiés pourtant n'ont point d'égalité:

L'une est moitié suprême et l'autre subalterne:

L'une en tout est soumise à l'autre qui gouverne.

Et ce que le soldat dans son devoir instruit

Montre d'obéissance au chef qui le conduit,

Le valet à son maître, un enfant à son père,

À son supérieure le moindre petit frère,

N'approche point encor de la docilité,

Et de l'obéissance, et de l'humilité,

Et du profond respect où la femme doit être



Arnolfo defende mais uma vez a ideia de servidão e de inferioridade da mulher. Em um discurso evidentemente misógino, o personagem elucida o papel da esposa no casamento que é o de ser uma propriedade, um bem do marido.

No trecho citado acima tem-se um panorama das concepções e ideias que circulavam na época. A mulher e o homem não são seres iguais, uma vez que são essencialmente distintos. Logo, o primeiro deve-se sujeitar ao segundo, pois este é um ser capaz e dotado de atributos que faltam à sua semelhante do sexo feminino. As mulheres devem se abster de ideias tolas e infundadas como a igualdade dos sexos e, por conseguinte, outorgar ao homem, ao suserano a administração de sua vida e conferir-lhe sua lealdade.

Em toda a peça, se destaca nas falas de Arnolfo a noção de propriedade e domínio, por parte do marido, em relação à esposa. Pois, esse é o mote do personagem, alguém tão preocupado com a traição e a vergonha advindas da mulher, que apenas tornando-se dono de algo, que é a esposa, que lhe será facultado o direito de descansar e deixar-se relaxar. Logo, faz-se necessário tornar-se uma entidade absoluta dentro do lar, uma vez que, somente assim, terá o total controle sobre seu espólio.

Arnolfo

Como me mortifica esse fedelho! Como é difícil ocultar a dor que me devora! Sim: que habilidade terrível, oculta em espírito tão simplório! Na minha cara a traidora finge de inocente, enquanto o diabo lhe sopra seus conselhos. O fato é que, para mim, esse bilhete infame é a própria morte. **Percebo que o patife lhe corrompeu o espírito e agora tem como seu o que me pertence;**<sup>46</sup> [...]. (Molière, *Escola de Mulheres*, ato III, cena 5)<sup>47</sup>

---

Pour son mari, son chef, son seigneur et son maître.  
(Molière, *L'École des femmes*, acte III, scène 2)

<sup>46</sup> Grifo nosso

<sup>47</sup> Molière. *Escola de mulheres*. Tradução Millôr Fernandes. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1974. No original:

ARNOLPHE

Comme il faut devant lui que je me mortifie,  
Quelle peine à cacher mon déplaisir cuisant,  
Quoi pour une innocente, un esprit si présent ?  
Elle a feint être telle à mes yeux, la traîtresse;  
Ou le diable à son âme a soufflé cette adresse:  
Enfin me voilà mort par ce funeste écrit,  
Je vois qu'il a, le traître, empaumé son esprit,

Na parte destacada por nós em negrito, pode-se perceber, a noção de propriedade que Arnolfo nutre sobre Inês. Em seu discurso encontram-se palavras que remetem ao patronato, por exemplo, *tem* e *pertence*. É possível ainda, perceber no vocabulário utilizado o paralelismo entre senhor e súdito: *superiores, suprema, chefe, dono, senhor, comanda, me pertence, dependência, subalterna, obediência, humildade, criado*. São apenas alguns exemplos que revelam o quão é carregada ideologicamente a fala de Arnolfo, caracterizando um discurso que sempre enaltece a figura do homem em detrimento da figura da mulher.

Normand Truchon em sua tese *A dominação no Teatro de Molière* discute o problema da dominação masculina em quatro obras de Molière. Sendo, uma delas, a peça por nós aqui trabalhada, Truchon mostra que a dominação por parte de Arnolfo, no que tange a Inês se dá a partir da educação ou não educação, que infligiu à sua pretendente.

O maior poder que o velho carrancudo tem sobre a jovem moça é devido à educação que ele lhe impôs, educação determinada pelo seu medo mórbido de ser traído. Não somente ele raptou Agnes por ciúme, mas ele a criou totalmente ignorante, uma vez que ele não lhe permitiu qualquer contato com a vida exterior, e isso desde que ela tinha quatro anos.<sup>48</sup>

### 3.2. A CRÍTICA À IGNORÂNCIA FEMININA E A DEFESA À INSTRUÇÃO

Como observado acima a total, e completa inferiorização e dominação de Inês por Arnolfo tem seus alicerces na falta de instrução da heroína. Desde

---

Qu'à ma suppression il s'est chez elle,  
(Molière, *L'École des femmes*, acte III, scène 5).

<sup>48</sup> Tradução nossa. No original: « La plus grande emprise qu'a le barbon sur la jeune fille est due à l'éducation qu'il lui a imposé, éducation déterminée par sa crainte malade d'être trompé. Non seulement il a séquestré Agnès par jalousie, mais il l'a gardée totalement ignorante puisqu'il ne lui a accordé aucun contact avec la vie extérieure, et ce depuis qu'elle a quatre ans » (Truchon, 1966, pg. 46).

a mais tenra idade, Inês é criada em uma completa alienação em relação ao mundo. Pois, a manipulação de alguém “simples” de espírito e ignorante de formação é mais fácil que a de alguém bem instruído e educado.

Arnolfo

Caso com uma tola pra não bancar o tolo. Acredito, a fé de Deus, que a tua é uma mulher sagaz; mas uma mulher esperta é mau presságio; eu sei o que custou a alguns casarem com mulheres cheias de talento; me caso com uma intelectual, interessada apenas em conversas de alcova, escrevendo maravilhas em prosa e verso, frequentada por marqueses e gente de espírito, e fico sendo apenas o marido de madame, discreto a um canto, como um santo sem crentes. Não, não, agradeço esses espíritos cheios de sutilezas. Mulher que escreve sabe mais do que é preciso! Pretendo que a minha seja bastante opaca para não saber nem mesmo o que é uma rima. E, quando estiver jogando o corbillon e alguém perguntar, ao chegar a vez dela: "Que botamos agora na panela?", ela, ao invés de, como as outras, dar uma resposta brilhante e maliciosa, responda, muito simples: "Um pouco de batata!" Em suma, desejo uma mulher de extrema ignorância. Que já seja demais ela saber rezar, me amar, cozer, bordar! (Molière, *Escola de Mulheres*, ato I, cena I)<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Molière. *Escola de mulheres*. Tradução Millôr Fernandes. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1974. No original:

ARNOLPHE

Épouser une sottise est pour n'être point sot\*:  
Je crois, en bon chrétien, votre moitié fort sage;  
Mais une femme habile\* est un mauvais présage,  
Et je sais ce qu'il coûte à de certaines gens,  
Pour avoir pris les leurs avec trop de talents.  
Moi j'irais me charger d'une spirituelle  
Qui ne parlerait rien que cercle et que ruelle,  
Qui prose, et de vers, ferait de doux écrits,  
Et que visiteraient marquis et beaux esprits,  
Tandis que, sous le nom du mari de Madame,  
Je serais come un saint que pas un ne réclame?  
Non, non, je ne veux point d'un esprit qui soit haut,  
Et femme qui compose, en sait plus qu'il ne faut.  
Je prétends que la mienne, en clartés peu sublime,  
Même ne sache pas ce que c'est qu'une rime;  
Et s'il faut qu'avec elle on joue au corbiloon,  
Et qu'on vienne à lui dire, à son tour « Qu'y met-on ? »;  
Je veux qu'elle réponde: « Une tarte à la crème »;  
Et un mot, qu'elle soit d'une ignorance extrême;  
Et c'est assez pour elle, à vous en bien parler,  
De savoir prier Dieu, m'aimer, coudre et filer.  
(Molière. *L'École des femmes*, acte I, scène 1).

Percebe-se que Arnolfo julga perigosas as mulheres instruídas e educadas. Pois em virtude de sua sagacidade, estas relegariam ao marido uma posição secundária e coadjuvante. Defende a ideia de que deve ser ensinado à mulher apenas o que é estritamente necessário, pois aquelas que são talentosas e sagazes encontrariam sempre formas de ludibriar o companheiro e, por conseguinte, irão traí-lo com seus pretendentes.

Arnolfo entende a figura feminina como um ser astuto e perverso. Não acredita na cumplicidade do amor, pois não sabe amar, uma vez que seu medo de ser traído o impede de desfrutar a bonança de uma relação. Logo, é apenas a partir do controle, neste caso, proporcionado pela ignorância e da obediência incondicional que a mulher será pura e bela e, dessa forma, digna de ser sua companheira. Truchon assinala

Arnolfo não se contenta em esconder do conhecimento de Inês as verdadeiras noções do mundo, ele pretende até mesmo infundir as suas próprias. Esses princípios, encarecidos por sua inocência, farão dela a esposa com a qual ele sonha.<sup>50</sup>

Em conversa com seu confrade Crisaldo, Arnolfo explica que agradece aos céus por conseguir alguém como Inês. Estúpida e ingênua, pois essas são características que julga importantes em uma esposa.

Arnolfo

Num pequeno convento, afastado do mundo, fiz com que ela fosse educada sob regras estritas; ou seja, que **só lhe ensinassem aquilo que pudesse torná-la o mais estúpida possível.**<sup>51</sup> Graças a Deus, meus esforços foram coroados de êxito; agora, crescida, **eu a achei de tal modo inocente, que só tenho a agradecer aos céus por me darem exatamente a mulher que eu desejo.**<sup>52</sup> (Molière, *Escola de mulheres*, ato I, cena 1)<sup>53</sup>

<sup>50</sup> Tradução nossa. No original: « Arnolphe ne se contente pas de cacher à l'esprit d'Agnès les vrais notions du monde, il entend même lui inculquer les siennes. Ces principes, renchériss par son innocence, ferons d'elle l'épouse dont il a rêvé » (Truchon, 1966, pg. 46).

<sup>51</sup> Grifo nosso.

<sup>52</sup> Grifo nosso.

<sup>53</sup> Molière. *Escola de mulheres*. Tradução Millôr Fernandes. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1974. No original:

ARNOLPHE

Dans un petit couvent, loin de toute pratique,  
Je la fis élever, selon ma politique\*,  
C'est-à-dire ordonnant quels soins on emploierait,

Arnolfo tenta doutrinar Inês quanto às qualidades pretendidas em uma esposa e, para tanto solicita-lhe que leia algumas máximas que regulamentam tal comportamento. Mais uma vez, retorce a noção de ignorância feminina como sendo algo positivo e recomendável para o bom funcionamento do lar.

#### Sétima lição

Por mais que isso a aborreça  
caneta, tinta e papel  
deve tirar da cabeça.  
A ignorância é um escudo.  
Num lar realmente honrado  
o marido escreve tudo.  
(Molière, *Escola de Mulheres*, ato III, cena 2)<sup>54</sup>

Contudo, será a partir do posicionamento intransigente de Arnolfo que Molière ensaiará sua defesa da figura feminina. Ao manter Inês em total escuridão, a ingenuidade da heroína a levará a descobrir o verdadeiro amor e a sublevar-se frente às maquinações do protagonista.

Logo no início da peça, nos são reveladas as contradições do ideal de ignorância de Arnolfo. E serão essas incongruências que possibilitarão a libertação de Inês.

#### Crisaldo

**Mas como você espera que uma mulher estúpida saiba sequer o que é ser honesta?**<sup>55</sup> Além disso, deve ser cansativo um homem arrastar consigo a vida inteira uma pobre idiota. **E você acha mesmo que, agindo assim, a segurança de sua**

---

Pour la rendre idiote autant qu'il se pourrait.  
Dieu merci, le succès a suivi mon attente,  
Et grande, je l'ai vue à tel point innocente,  
Que j'ai béni le Ciel d'avoir trouvé mon fait,  
Pour me faire une femme au gré de mon souhait.  
(Molière. *L'École des femmes*, acte I, scène 1).

<sup>54</sup> Molière. *Escola de mulheres*. Tradução Millôr Fernandes. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1974. No original:

VII MAXIME

Dans ses meubles, dût-elle en avoir de l'ennui\*  
Il ne faut écriture, encre, papier, ni plumes.  
Le mari doit, dans les bonnes coutumes,  
Écrire tout ce qui s'est écrit chez lui.  
(Molière. *L'École des femmes*, acte III, scène 3).

<sup>55</sup> Grifo nosso.

**fronte estará garantida?**<sup>56</sup> Uma mulher de espírito pode trair seus deveres; mas se o faz é porque o pretende; **ao passo que uma estúpida age da mesma maneira sem querer e mesmo sem saber.**<sup>57</sup> (Molière, *Escola de Mulheres*, ato I, cena 1)<sup>58</sup>

Como então evitar os problemas quando não os reconhece? Questionamento pertinente no contexto em questão. Não apenas isso, mas também a fragilidade em que Inês está imersa, pois, ao desconhecer por completo as engrenagens da sociedade, torna-se presa fácil aos conquistadores por profissão. Truchon pondera que

Ignorando igualmente as artimanhas deste mundo, ela não é sequer capaz de distinguir o verdadeiro amante do sedutor. Ela só é salva pela honestidade de Horácio. Este último toma consciência do fato quando comenta com Arnolfo em uma de suas confidências imprudentes [...].<sup>59</sup>

Assim, configura a vulnerabilidade de Inês quanto ao funcionamento da sociedade que a envolve e os perigos aos quais está exposta por sua ingenuidade. Ao expor tal situação, Molière chama atenção da audiência para a importância de um diálogo entre os sexos que possibilite à mulher, seja ela esposa, mãe ou filha, o acesso à educação, não apenas intelectual, mas também sexual. Nesse sentido, Louvat-Molozay insiste que,

---

<sup>56</sup> Grifo nosso.

<sup>57</sup> Grifo nosso

<sup>58</sup> Molière. *Escola de mulheres*. Tradução Millôr Fernandes. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1974. No original:

CHRYSLALDE

Mais comment voulez-vous, après tout, qu'une bête

Puisse jamais savoir ce que c'est qu'être honnête?

Outre qu'il est assez ennuyeux, que je crois,

D'avoir toute sa vie une bête avec soi,

Pensez-vous le bien prendre, et que sur votre idée

La sûreté d'un front puisse être bien fondée ?

Une femme d'esprit peut trahir son devoir;

Mais il faut, pour le moins, qu'eel ose le vouloir;

Et la stupide au sein peut manquer d'ordinaire,

Sans en avoir l'envie, et sans penser le faire.

(Molière. *L'École des femmes*, acte I, scène 1).

<sup>59</sup> Tradução nossa. No original: « Ignorant également les ruses de ce monde, elle n'est pas à même de distinguer l'amant sincère du séducteur. Elle n'est sauvée que par l'honnêteté d'horace. Ce dernier s'en rend bien compte quand il fait remarquer à Arnolphe, dans une de ses confidences imprudentes[...] » (Truchon, 1966, p. 47).

Deve-se, no entanto, não esquecer que o título da obra também indica outro horizonte, perfeitamente perceptível pelos contemporâneos, do qual Molière não hesita em explorar as potencialidades: o da educação sexual das jovens mulheres<sup>60</sup>.

Situação evidenciada na seguinte passagem:

Arnolfo

A realidade ultrapassa o que eu disse. Tem tais simplicidades que me deixam às vezes admirado; e outras não posso me conter de riso. Noutro dia – você não acredita! – **estava toda preocupada e veio perguntar, com uma inocência que jamais vi em ninguém, se as crianças se fazem pelo ouvido.**<sup>61</sup> (Molière, *Escola de Mulheres*, ato I, cena 1)<sup>62</sup>

Configura-se um panorama de uma total obscuridade relativa a assuntos de ordem íntima e pessoal. Quando uma mulher desconhece seu próprio corpo e se vê em vias de tornar-se adulta e ingressar em uma vida conjugal, portanto, o interesse de Poquelin em sua obra pinta um quadro, ainda que farsesco, da sociedade da época, pois o que aí se observa é uma ovação à ignorância e por que não, o retrato da humilhação feminina em todas as esferas da vida privada.

### 3.3. INÊS, ARNOLFO E SUAS TRANSFORMAÇÕES

---

<sup>60</sup> Tradução nossa. No original: « Il faut cependant pas oublier que le titre de la pièce indique aussi un autre horizon, parfaitement perceptible par les contemporains, et dont Molière ne se prive pas d'exploiter les potentialités: celui de l'éducation sexuelle des jeunes femmes » (Louvât-Molozay. Chronologie. In: MOLIÈRE. *L'École des femmes*. La Critique de l'École des femmes. Paris: Edition GF Flammarion, 2011, p. 213).

<sup>61</sup> Grifo nosso

<sup>62</sup> Molière. *Escola de mulheres*. Tradução Millôr Fernandes. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1974. No original:

ARNOLPHE

La vérité passe encor mom récit.

Dans ses simplicités à tous coups je l'admire\*,

Et parfois elle en dit, dont je pâme de rire.

L'autre jour (pourrait-on se le persuader?)

Elle était fort en peine, et me vient demander,

Avec une innocence à nulle autre pareille,

Si les enfants qu'on fait, se faisaient par l'oreille.

(Molière, *L'École des femmes*, acte I, scène 1).

Ele não prossegue diferentemente em *Escola de mulheres*, onde as provocações de Arnolfo são acometidas de impotência pela trajetória que a peça desenha e fazem valer por contraste as teses mundanas a favor das mulheres.<sup>63</sup>

Em Horácio, Inês encontra sua paixão e a partir dela, sua voz. Ao enfrentar as adversidades impostas por sua situação, a heroína de *Escola de mulheres* encontra forças para lutar contra seu tutor e pretendente Arnolfo.

Ao se negar a amar Arnolfo, Inês rebela-se contra a dominação que lhe vinha sendo imposta. Ela não permitirá que suas paixões e seu coração sejam manipulados pelas mãos de um tirano, que a mantém na escuridão do mundo. E anseia que esses sentimentos lhe proporcionem uma forma de mudança frente a sua lastimável situação. Truchon afirma que

A primeira resistência vem, então, do caráter da 'dominada'. [...] O amor que abriu seus olhos toma o lugar da educação, da formação da qual Arnolfo a privou. Ela própria o reconhece. Quando confessa a seu tutor, o amor que tem por Horácio [...].<sup>64</sup>

Importante ao próprio desenvolvimento do personagem é o fato de Inês perceber sua ignorância em relação ao mundo e sua própria vida, e expressar seu desejo de mudança. Ela demonstra insatisfação por sua situação atual e buscará, sempre que possível, formas de contornar essa “deficiência” produzida por Arnolfo.

Inês

Realmente o senhor tomou todos os cuidados para que eu recebesse educação esmerada. **Pensa então que me iludo a ponto de não saber que sou uma idiota? Me envergonho de mim<sup>65</sup>**; mas, na idade em que estou, **não quero mais passar**

---

<sup>63</sup> Tradução nossa. No original: « Il n'en va pas autrement dans *L'École des femmes*, où les provocations d'Arnolphe sont frappées d'impuissance par la trajectoire que dessine la pièce et font valoir par contraste les thèses mondaines en faveur des femmes » (Louvât-Molozay. Chronologie. In: MOLIÈRE. *L'École des femmes*. La Critique de l'École des femmes. Paris: Edition GF Flammarion, 2011, p. 213).

<sup>64</sup> Tradução nossa. No original: « La première résistance vient donc du caractère de la "dominée".[...] L'amour qui lui a ouvert les yeux tien lieu d'éducation, de la formation dont Arnolphe l'a privée. Elle le reconnaît elle-même. Lorsqu'elle confesse à son tuteur l'amour qu'elle a pour Horace[...] » (Truchon, 1966, p. 50).

<sup>65</sup> Grifo nosso



**por imbecil – se puder**<sup>66</sup>. (Molière, *Escola de mulheres*, ato V, cena 4).<sup>67</sup>

Constata-se aí um desejo de transformação, não apenas doméstico, mas intelectual. Inês anseia, não somente estar junto a Horácio, sua paixão, mas, também, se instruir, cultivar seu espírito e tornar-se capaz de julgar, por si própria, o que é benéfico e positivo e o que não é.

Porém, essa transformação não se limita a Inês apenas. Arnolfo, ao perceber que se encontra em vias de perder a pretendida, descobre que realmente a ama e, por isso, é capaz de tornar-se aquilo que durante tanto tempo desprezou – um marido que mima a esposa de todas as formas possíveis, que lhe compra joias, roupas e que lhe “permite” realizar todos os seus caprichos.

Arnolfo

Oh, minha queridinha, é só você querer. Escuta meus suspiros de amor, contempla este olhar moribundo, examina toda a minha pessoa e logo esquecerá esse pobre fedelho e o amor que te dedica. Deve ter lançado em você algum feitiço. Comigo serás mil vezes mais feliz. O que você gostaria é de ser livre e elegante; prometo realizar os teus desejos sempre. Vou te mimar dia e noite, te abraçar, te beijarei sem cessar. Eu te devorarei! **E deixarei que você se comporte como bem entender. Pra dizer tudo, nunca hei de entrar nos teus particulares.**<sup>68</sup> (A parte, baixo). Até que extremos a paixão nos leva. (Alto). Em suma: nada igualará o meu amor. Que prova você exige que eu te dê, ingrata? Quer me ver chorando? Que eu me esbofeteie? Que arranque de mim mesmo um tufo de cabelos? (Molière, *Escola de mulheres*, ato V, cena 4)<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> Grifo nosso

<sup>67</sup> Molière. *Escola de mulheres*. Tradução Millôr Fernandes. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1974. No original:

AGNÈS

Vous avez là-dedans bien opéré vraiment,  
Et m'avez fait en tout instruire joliment,  
Croit-on que je me flatte, et qu'enfin, dans ma tête,  
Je ne juge pas bien que je suis une bête?  
Moi-même j'en ai honte, et dans l'âge où je suis  
Je ne vœux plus passer pour sotte, si je puis.  
(Molière. *L'École des femmes*, acte V, scène 4).

<sup>68</sup> Grifo nosso

<sup>69</sup> Molière. *Escola de mulheres*. Tradução Millôr Fernandes. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1974. No original:

ARNOLPHE

Mon pauvre petit bec, tu le peux, si tu vœux.  
Écouter seulement ce soupir amoureux,

A passagem acima evidencia as consequências das decisões tomadas. Pois, aí se confirmam a independência de Inês e subjugação de Arnolfo no plano sentimental. A imagem que criou de sua pretendente tornou-se de tal forma imprescindível para ele, que se sujeitaria a relevar indiscrições a companheira para mantê-la ao seu lado.

Logo, acontece neste ponto, uma inversão de poderes. Uma vez que Inês abandona sua posição de subjugação, ela passa a exercer uma posição de controle em relação à Arnolfo. Pois, o mesmo se revela completamente submisso ao sentimento que o acometeu. Em resposta à sua tirania, ao seu maniqueísmo e soberba, Arnolfo se transforma em um homem atormentado pela paixão e o desejo por Inês o torna dependente dela. Molière *bouleverse*<sup>70</sup> as matrizes até o momento construídas e transforma o dominante em dominado.

Fazendo uso do “amor” como mote, Molière trabalha, metaforicamente, tal sentimento como ferramenta de instrução, que exerce assim, uma dupla função dentro da trama. Pois, em um primeiro momento, quando relacionado à figura de Inês, ele é libertador e proporciona-lhe o ensejo por liberdade e conhecimento, superação e transformação. Enquanto, ligado a Arnolfo, esse sentimento o enclausura e sufoca e mostra-lhe que o resultado obtido por suas ações não foi o esperado.

---

Il se fait un soupir.

Vois ce regard mourant, contemple ma personne,  
Et quitte ce morveux, et l'amour qu'il te donne;  
C'est quelque sort qu'il faut qu'il ait jeté sut toi,  
Et tu seras cent fois plus heureuse avec moi.  
Ta forte passion est d'être brave et leste:  
Tu le seras toujours, va, je te le proteste\*;  
Sans cesse nuit et jour, je te caresserai,  
Je te bouchonnerai, baiserais, mangerai;  
Tout comme tu voudras, tu pourras te conduire,  
Je ne m'explique point, et cela c'est tout dire.

À part.

Jusqu'où la passion peut-elle faire aller!  
Enfen à mom amour rien ne peut s'égalier;  
Quelle preuve veux-tu que je t'en donne, ingrate ?  
Me veux-tu voir pleurer? Veuz-tu que je me batte?  
Veux-tu que m'arrache un côté de cheveux?  
Veux-tu que je me tue? Oui, je dis si tu le veux,  
Je suis tout prêt, cruelle, á te prouver ma flamme\*.  
(Molière. *L'École des femmes*, acte V, scène 4).

<sup>70</sup> Subverte

Situação que pode ser observada no trecho abaixo:

Inês

Adivinhou. Ele é que me ensinou o pouco que hoje sei, mas que é muito mais do que aprendi com o senhor.

Arnolfo

Não sei o que me impede de acabar essa bravata com um lindo tabefe. Fico morto de raiva recebendo respostas tão precisas e frias. Só me aliviaria lhe dando uns bons socos na cara.

Inês

É só querer; eu lhe pertenço.  
(Molière, *Escola de mulheres*, ato V, cena 4)<sup>71</sup>

A partir de sua relação com Horácio e dos desejos e sentimentos por ele despertados, Inês se transforma em protagonista de sua própria vida, e logo percebe com clareza sua situação. Daí em diante é capaz de proceder com coragem e elucidação que jamais, anteriormente, tivera. Truchon assinala que,

Após este confronto com Arnolfo, no qual seus sentimentos por Horácio são, abertamente, manifestados, a educação de Inês pelo amor é completada. Esse amor dá-lhe coragem para lançar um desafio calmo a qualquer limitação da parte de Arnolfo; ela tem, a partir de então, a vantagem sobre o 'tirano'.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Molière. *Escola de mulheres*. Tradução Millôr Fernandes. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1974. No original:

AGNÈS

Sans doute\*,

C'est de lui que je sais ce que je puis savoir,  
Et beaucoup plus qu'à vous je pense lui devoir.

ARNOLPHE

Je ne sais qui me tient qu'avec une gourmande  
Ma main de ce discours ne venge la bravade.  
J'enrage quand je vois sa piquante froideur,  
Et quelques coups de poing satisferaient mon coeur.

AGNÈS

Hélas, vous le pouvez, si cela peut vous plaire.

(Molière. *L'École des femmes*, acte V, scène 4).

<sup>72</sup> Tradução nossa. No original: « Après cette confrontation avec Arnolphe, où ses sentiments pour Horace se manifestent ouvertement, l'éducation d'Agnès par l'amour est achevée. Cet amour lui donne courage de lancer un défi tranquille à toute contrainte de la part d'Arnolphe; elle a désormais l'avantage sur le 'tyran' » » (Truchon, 1966, pg. 52).

Portanto, com esta obra, Molière transpassa as convenções estabelecidas em sua época e apresenta uma visão, senão polêmica, bastante controversa entre seus contemporâneos, proferindo um *éloge*<sup>73</sup> à mulher e proclamando seu direito de casar, não por obrigação, mas sim por amor. Bandeira essa levantada pelas preciosas da época, em especial por Madeleine de Scudéry. Mas também, uma defesa à instrução da mulher, cujo direito ao estudo e à educação se fazia imperativo e, por conseguinte, devia ser garantido e apoiado.

Porém, ainda que de maneira satírica, assistimos a representação do “corno” ou “cornudo” no campo literário, situação bastante singular na produção literária da época. Ainda mais, considerando-se que, dessa vez, o pretendente “traído” não é isentado de sua responsabilidade em relação ao fato, mas, sim, representado como o responsável direto pela situação acometida.

Característica essa dicotômica às ideologias defendidas na sociedade francesa e europeia do período. Quanto ao meio literário francês, observa-se que este encontra-se no auge do classicismo, no qual uma de suas regras mais importantes era a da *bienséance*<sup>74</sup>, que defendia a ideia de não expor a audiência a situações polêmicas e vexatórias. Assim, representar um corno como “vilão” e uma “mulher infiel” como heroína vai de encontro com as diretrizes e concepções de aceitação da época.

Inês, após todos os percalços enfrentados obtém êxito em casar-se com Horácio e libertar-se dos grilhões que Arnolfo lhe impunha. Ainda que este, enquanto homem, seja socialmente representado e Inês, na condição de mulher, se encontre às margens da sociedade vigente.

---

<sup>73</sup> Louvor

<sup>74</sup> Decoro

## CONCLUSÃO

A peça *Escola de mulheres* representou uma inovação em sua época. Tendo feito um grande sucesso entre o público, a trama dividiu opiniões. Pois, se a audiência acolheu a modernidade do conteúdo em um primeiro momento, as camadas mais conservadoras da sociedade, como por exemplo, as instituições religiosas, teceram inúmeras críticas aos valores defendidos e incentivados na peça.

Adaptações, reescritas e interdições foram constantes na carreira de Molière, pois suas comédias traziam mensagens, por vezes, contrárias aos interesses do período. Esta peça representa exatamente isso: um rompimento com preceitos promulgados pelas instituições e governantes da época, tornando-se um instrumento a ser utilizado na defesa da instrução da mulher e sua educação, um domínio, até então, controlado e monopolizado por homens.

Inês, personagem de *Escola de mulheres*, representa a mulher comum, imersa em um ambiente hostil e preconceituoso, utilizando a alegoria do amor para romper com as correntes que a mantinham presa em um abismo de ignorância e, então, abandonar sua posição de subserviência pela educação e a instrução.

Essa obra conjuga os clamores e preceitos das mulheres que lutaram por mudanças no sistema vigente durante o Grand Siècle francês. Uma voz a ser ouvida, um rosto a ser reconhecido independentemente da figura masculina. Portanto, *Escolas de mulheres* representa o clamor de diferentes mulheres da época: a mãe, a esposa, a intelectual, a filha, a amante, a camponesa. Pois são elas os sujeitos a pedirem por mudanças, para enfim, tornarem-se cidadãos e não objetos de posse de seus pais e maridos.

Molière obteve êxito em seu projeto de denúncia e crítica feminina, como também, acerca de outras questões sociais. Pois, conseguiu fugir dos modelos impostos por seu tempo ao apresentar uma “adúltera” como heroína e o corno, ou seja, o traído como o vilão da ação.

É possível dizer que mesmo de forma lenta, porém progressiva, a mulher começa a conquistar seu espaço dentro da sociedade francesa do

século XVII, para o que o teatro de Molière muito contribui. Expoentes femininas da sociedade europeia como aparecem: Scudéry, Lafayette, Behn, Andreini, Béjart entre tantas outras, passam a incentivar e inspirar outras mulheres a se sublevarem contra o modelo em voga e tornarem-se protagonistas de suas vidas. E por que não, a audaciosa Inês do teatro de Molière.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### OBRAS DE MOLIÈRE

MOLIÈRE. **L'École des femmes**. La Critique de l'École des femmes. Paris: Edition GF Flammarion, 2011.

\_\_\_\_\_. **Escola de mulheres**. Tradução Millôr Fernandes. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1974.

### ESTUDOS CRÍTICOS E BIOGRAFIA

Molière. **GIGANTES da Literatura Universal**. São Paulo; Editora Verbo, 1972.

TRUCHON, Normand. **La domination dans le theatre de Molière**. McGill, University, 1966.

BONNARD, Henri. Etude de langue et de style d'un passage de "L'École de femmes" 537-566 (texte établi par René Bray, Les Belles Lettres). In: **L'information grammaticale**. 1984, N. 23, p. 18-23. Disponível em: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/igram\\_0222-9838\\_1984\\_num\\_23\\_1\\_2222](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/igram_0222-9838_1984_num_23_1_2222).

BERLAN, Françoise. L'"ingénuité" d'Agnès. Étude d'un champ lexical dans l'École des femmes. In: **L'information grammaticale**. 1985, N.24, p.20-27. Disponível em: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/igram\\_0222-9838\\_1985\\_num\\_24\\_1\\_2209](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/igram_0222-9838_1985_num_24_1_2209).

### ESTUDOS SOBRE A FIGURA FEMININA

HAASE-DUBOSC, Danielle. Intellectuelles, femmes d'esprit et femmes savantes au XVII<sup>ème</sup> siècle. **Histoire, femmes et sociétés**. Toulouse : Presses

universitaires du Mirail,. CLIO. [online], 13 (2001). Disponível em: <<http://clio.revues.org/133>>.

BARRETO, Junia. Madame de Lafayette e a fundação do romance moderno francês. **Cerrados**: Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura – Palavras e Poder: representações na Literatura de autoria feminina (II). Brasília, nº 32, ano 20, 2011.

Duby, Georges; Perrot, Michelle. **Historia das Mulheres** – Do Renascimento à Idade Moderna. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

FABRE, Jean. Bienséance et sentiment chez Mme de La Fayette. **Cahiers de l'Association internationale des études françaises**, 1959, N°11. p. 33-66. Disponível em: <<http://www.youscribe.com/catalogue/presse-et-revues/litterature/bienseance-et-sentiment-chez-mme-de-la-fayette-article-n-1-vol-954343>>.

## **SOBRE O TEATRO**

KATRITZKY, M. A.. **The Commedia dell'Arte**: New Perspectives and New Documents. Early Theatre. A Journal Associated with the Records of Early English Drama. 11.2, 2008. p. 141-54.

MANN, David. **Female Play-going and the Good Woman**. Early Theatre A Journal Associated with the Records of Early English Drama.10.2, 2007. p. 51-70. Article 3

## **REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS**

WILLIAMS, H. Noel. **Queens of the French Stage**. Charles Scribner's Sons 153-157 Fifth Avenue, New York, 1905. Disponível em: <[http://www.gutenberg.org/files/37618/37618-h/37618-h.htm#Footnote\\_24\\_24](http://www.gutenberg.org/files/37618/37618-h/37618-h.htm#Footnote_24_24)>. Acessado em: 12 de maio de 2013.



FABRIZIO-COSTA, Silvia. '**Isabella Andreini du stéréotype au mythe: de comédienne de l'Arte à Académicienne, ou lerachat par l'écriture amoureuse**', Italies [em linha], 11 | 2007, colocado online em 13 março de 2009. Disponível em: < <http://italies.revues.org/899> >. Acessado em 05 de maio 2013.

MOUGET-RENAULT, Madelaine. **Regards sur les Lettres**, 2002. Disponível em <[http://www.icem-pedagogie-freinet.org/sites/default/files/295\\_Commedia.pdf](http://www.icem-pedagogie-freinet.org/sites/default/files/295_Commedia.pdf)>: Acessado em: 01 de julho de 2013.